



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA E CULTURAS

MARIA CLAUDIA VIDAL LIMA SILVA

UMA REVOLUÇÃO NO TEMPO DAS TROCAS:
ARQUITETURA DO FERRO NA CIDADE DE FORTALEZA
(1860 – 1910)

FORTALEZA – CEARÁ
2015

MARIA CLAUDIA VIDAL LIMA SILVA

UMA REVOLUÇÃO NO TEMPO DAS TROCAS:
ARQUITETURA DO FERRO NA CIDADE DE FORTALEZA
(1860 – 1910)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.
Área de Concentração: História e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Antônio de Pádua Santiago de Freitas

FORTALEZA - CEARÁ

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Silva, Maria Claudia Vidal Lima.

Uma revolução no tempo das trocas: arquitetura do ferro na cidade de Fortaleza (1860-1910) [recurso eletrônico] / Maria Claudia Vidal Lima Silva. - 2015.

1 CD-ROM: il.; 4 3/4 pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 245 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado Acadêmico em História e Culturas, Fortaleza, 2015.

Área de concentração: História e Culturas.

Orientação: Prof. Dr. Antônio de Pádua Santiago de Freitas.

1. Arquitetura do ferro. 2. Civilização. 3. Capitalismo. I. Título.

MARIA CLAUDIA VIDAL LIMA SILVA

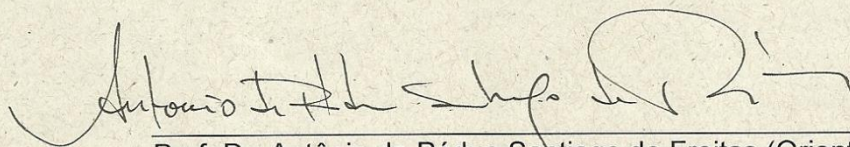
**“UMA REVOLUÇÃO NO TEMPO DAS TROCAS: ARQUITETURA DO FERRO NA
CIDADE DE FORTALEZA (1860-1910)”**

Dissertação submetida ao Programa de Mestrado Acadêmico em História do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História.

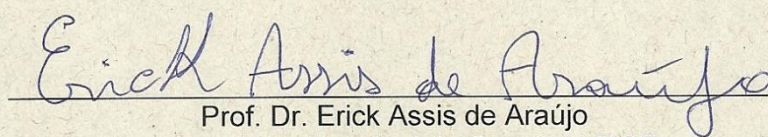
Área de Concentração: História e Culturas

Aprovada em: 08/05/2015.

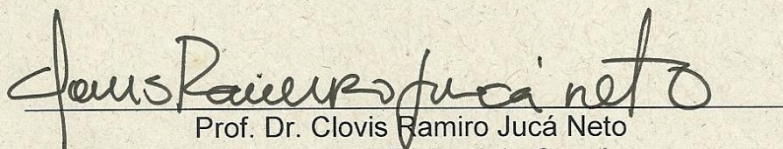
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antônio de Pádua Santiago de Freitas (Orientador)
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof. Dr. Erick Assis de Araújo
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof. Dr. Clovis Ramiro Jucá Neto
Universidade Federal do Ceará

*A todos que acreditam que a
interdisciplinaridade pode ser um grande
caminho rumo ao conhecimento.*

AGRADECIMENTOS

Ao Mestrado Acadêmico de História e Culturas (MAHIS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE), pela oportunidade de desenvolver essa pesquisa e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio e financiamento desse estudo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. *Antônio de Pádua Santiago de Freitas*, que me aceitou num difícil momento dessa pesquisa. Obrigada pela oportunidade de desenvolver esse trabalho, quando numa primeira conversa sobre o Mestrado em História, ainda em 2012, sugeriu o tema “arquitetura”. Então, na busca de um objeto de pesquisa, encontrei uma arquitetura no tempo das trocas que era vendida como um produto, a “arquitetura do ferro”.

Aos professores *Erick de Assis Araújo* (UECE) e *Clovis Ramiro Jucá Neto* (Universidade Federal do Ceará) pelas grandes e valiosas contribuições na avaliação desse estudo, durante a banca de qualificação.

E mais uma vez, um agradecimento especial ao Prof. Dr. *Clovis Ramiro Jucá Neto* por ter cedido gentilmente para essa pesquisa os Catálogos “originais” da empresa Walter MacFarlane & Co., do seu acervo pessoal.

Aos professores do MAHIS pelos conhecimentos adquiridos, em especial aos professores *Gleudson Passos Cardoso* e *Francisco Carlos Jacinto Barbosa*, pelas aulas e críticas construtivas ao meu trabalho durante as disciplinas de Seminário de Pesquisa I e II, e ao Prof. Dr. *Altemar da Costa Muniz*, pela atenção e dedicação à coordenação do Mestrado.

Aos doze colegas da nossa turma de treze, de 2013, *Adaiza, Alex, Ana Paula, Aryanna, Elcelane, Flávio, Lucas, Natália, Nathan, Nonato* e a(s) *Rafaela(s)*, pelo companheirismo, compartilhamento de informações, lutas e conquistas, e nos posicionamentos diante dos acontecimentos e adversidades durante o curso e, sobretudo, pela amizade. Turma nota 10!

Às minhas queridas amigas “especiais” para sempre, *Ana Paula, Cecília e Rafaela*, vocês são demais, um agradecimento eterno por esse encontro maravilhoso. Ao meu mais “novo” amigo *Lucas*, pelo apoio constante. *Eliene e Eridiana* pelas conversas descontraídas nos nossos encontros. “Cafés” e “empadinhas” com todos vocês são momentos únicos!

À *Rosilda* e ao *Neto*, sempre prontos e prestativos no atendimento da secretaria do MAHIS.

Ao Grupo de Pesquisa Práticas Urbanas (GPPUR) e ao eixo “Cultura Material, Distribuição e Consumo de Mercadorias”, coordenados pelo meu orientador. Foi fundamental para a elaboração e enriquecimento desse trabalho participar dos debates teóricos, discussões e do compartilhamento de estudos e pesquisas.

À minha família, em especial ao meu marido *Iko*, que não me deixou desistir, sempre me incentivando nesta dura caminhada que é a pesquisa. Aos meus filhos *Kim* e *Iago*, grandes amores e essenciais na minha vida. Agradeço à vocês pela paciência de todos os dias durante essa fase na “caverna”. Sem vocês não tem graça!

E à minha mãe *Ana Maria*, parte muito importante dos meus trabalhos acadêmicos, sempre cuidadosa na revisão ortográfica. Obrigada pelo carinho e disponibilidade!

Aos amigos e professores, *Nila, Humberto, Tarcísio, Edma, Diego, Talita, Vânia, Moema, Ana Paula, Kátia, Aldo, Bruno, Jari, Dilson, Juliana, Camila, Alvaro, Liandro* e *Hugo*, pelo apoio e torcida, compartilhamento de ideias e conhecimentos, e principalmente pelas conversas animadas e momentos de descontração na sala de professores do 5º andar da Fa7.

Aos funcionários das instituições de pesquisa e à todos aqueles que de algum modo participaram direta ou indiretamente dessa pesquisa. Ninguém faz nada sozinho!

O meu muito obrigada!

“Vários substantivos, em língua portuguesa, caracterizando coisas de ferro, aos quais se acrescentam verbos como ferrar, significando desde marcar com ferro quente a bater com força, ou adjetivos com implicações subjetivas à base de ser o ferro o metal duro que é: ferrenho significando homem inflexível ou indivíduo despótico; férreo, designando o de ânimo duro [...]. Além do que, o ferro está no folclore. “Só sendo de ferro”, diz-se da pessoa que resiste ao tempo, às doenças, às desgraças, como se não fosse de carne como a maioria da gente. “Quem com ferro fere com ferro será ferido”, diz ainda a boca do povo. “Mão de ferro”, diz-se do homem que dá no exercício do poder o máximo de dureza. “Marechal de Ferro”, foi como ficou consagrado no Brasil o Marechal Floriano Peixoto [...]. “Chanceler de Ferro”: Bismark. Mulher de ferro: Mrs. Thatcher. Vontade de ferro. Coração de ferro.

(FREYRE, 1988: 276)

RESUMO

O presente trabalho, intitulado **Uma Revolução no Tempo das Trocas: Arquitetura do Ferro na Cidade de Fortaleza (1860 – 1910)**, tem como objetivo analisar a implantação de edificações pré-fabricadas em ferro, importadas da Europa, no contexto urbano e social da cidade de Fortaleza, entre 1860 e 1910. Inicialmente se discutiu civilização e capitalismo vinculados ao panorama da Revolução Industrial e a expansão capitalista no mundo das trocas materiais e simbólicas, com a inserção do Ceará nesse contexto. Também investigou-se como se deu a origem das estruturas metálicas pré-fabricadas em ferro na arquitetura, seu uso e distribuição pelo mundo, comercializadas e vendidas por catálogos, assim como as Exposições Universais na participação, divulgação e venda das referidas mercadorias. Em seguida se examinou como Fortaleza se moldou a partir da implantação de planos urbanísticos inspirados em modelos europeus, e a introdução de novas práticas construtivas e novos modelos arquitetônicos que iriam propiciar a inserção da arquitetura do ferro na cidade. Por último, compreendeu-se como se deu a chegada de comerciantes estrangeiros do setor de importação-exportação, a introdução das estruturas metálicas no Ceará e a implantação de três edificações pré-fabricadas em ferro completas, o Mercado da Carne (1897), a Igreja do Pequeno Grande (1903) e o Teatro José de Alencar (1910). A metodologia utilizada para esse estudo foi o entrecruzamento de fontes diversas (periódicos, relatórios de Presidente de Província, código de posturas, plantas urbanísticas e arquitetônicas, catálogos, imagens iconográficas e as edificações pré-fabricadas em ferro ainda existentes), fundamentada nos múltiplos desdobramentos da História Cultural e apoiada na revisão bibliográfica. Como resultado das investigações, foi possível demonstrar que Fortaleza, ao adquirir as edificações pré-fabricadas em ferro, constituiu a tradução e o prolongamento da europeização do espaço urbano da cidade e da vida social de uma elite em ascensão.

Palavras-chave: Arquitetura do Ferro. Civilização. Capitalismo.

ABSTRACT

This work, entitled **A Revolution in the Exchange Time: Iron Architecture in the city of Fortaleza (1860 – 1910)**, aims to analyze the implementation of prefabricated iron buildings, imported from Europe, in the urban and social context of the city of Fortaleza, between 1860 and 1910. Initially, it was discussed civilization and capitalism linked to the panorama of the industrial revolution and the capitalist expansion in the world of material and symbolic exchanges, with the insertion of Ceará in this context. Also, it was investigated how was the origin of prefabricated metal structures in iron architecture, its use and distribution worldwide, marketed and sold through catalogs, as well as the Universal Exhibition in participation, distribution and sale of those goods. Then, it was researched how Fortaleza molded from the implementation of development plans inspired by European models, and the introduction of new building practices and new architectural models that would provide the insertion of the iron architecture in the city. Finally, it was understood how was the arrival of foreign traders in the import-export sector, the introduction of metal structures in Ceará and the implementation of three prefabricated buildings in full iron, the Mercado da Carne (1897), Church of the Pequeno Grande (1903) and the José de Alencar Theater (1910). The methodology used for this study was the interweaving of various sources (newspapers, Province of President reports, postures code, urban and architectural plans, catalogs, iconographic images and prefabricated buildings in remaining iron), based on the multiple fractions Cultural History and supported in the literature review. As a result of the investigations, it was demonstrated that Fortaleza, to acquire the prefabricated iron buildings, was the translation and the extension of the Europeanization of the urban space of the city and the social life of an elite on the rise.

Keywords: Iron Architecture. Civilization. Capitalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Diagrama - Rede de Conexões da Arquitetura do Ferro no Tempo das Trocas	30
Figura 2 – Ponte Savern (1775-79)	46
Figura 3 – Ponte Sunderland (1793-96)	47
Figura 4 – Galerie d’Orléans	50
Figura 5 – Galleria Vittorio Emmanuele	50
Figura 6 – Jardim de Inverno e Sala de Reunião em Paris (1847)	51
Figura 7 – Halles Centrales - vistas externa e interna	54
Figura 8 – Páginas de Abertura do Catálogo MacFarlane’s Castings (Volume I)	60
Figura 9 – Páginas de Abertura do Catálogo MacFarlane’s Castings (Volume II)	61
Figura 10 – Páginas iniciais do Catálogo MacFarlane’s Castings (mapa de acesso e show room)	61
Figura 11 – Fachada da Fundação no Catálogo MacFarlane’s Castings	62
Figura 12 – Páginas com exemplos de diferentes montagens de escadas - colunas - fachadas	63
Figura 13 – Seções de corrimãos e portões do Catálogo MacFarlane’s Castings (Vol. I) ...	63
Figura 14 – Capa do Suplemento especial MacFarlane’s Castings	64
Figura 15 – Páginas com exemplos no Suplemento especial MacFarlane’s Castings	65
Figura 16 – Páginas das seções de torreões e balcões do Catálogo MacFarlane’s Castings	67
Figura 17 – Vista exterior do Crystal Palace (ilustração de Joseph Paxton)	73
Figura 18 – Vista geral da Exposição Universal de Paris e da Torre Eiffel (1889)	76
Figura 19 – Vistas interior e exterior da Galerie des Machines na Exposição Universal de Paris	76
Figura 20 – Palácio do Brasil na Exposição de Chicago (1893)	81
Figura 21 – Páginas de abertura do Catálogo de Exposição dos Produtos do Ceará (1892-1893)	83
Figura 22 – Agradecimento do Governo à Isaie Boris	84
Figura 23 – Descrição dos Produtos Exportados e Importados pelo Ceará no Catálogo	86
Figura 24 – Planta da Vila de Fortaleza (1726) - Capitão-Mor Manuel Francês	90
Figura 25 – Planta do Porto e Villa da Fortaleza (1813) - Silva Paulet	92
Figura 26 – Planta da Villa de Fortaleza e de seu Porto (1818) - Silva Paulet	93

Figura 27 – Planta da Cidade de Fortaleza (1850) - Antônio Simões Ferreira de Farias	95
Figura 28 – Planta da Cidade de Fortaleza (1856) - Padre Manoel do Rêgo Medeiros	96
Figura 29 – Planta Exacta da Capital do Ceará (1859) - Adolfo Herbster	99
Figura 30 – Planta do Porto de Fortaleza (1870) - Charles Neate	102
Figura 31 – Ponte Metálica (1906)	103
Figura 32 – Planta da Cidade de Fortaleza e Subúrbios (1875) - Adolfo Herbster	105
Figura 33 – Boulevard da Conceição	105
Figura 34 – Boulevard do Imperador	105
Figura 35 – Boulevard do Livramento	105
Figura 36 – Vista área da Place de la Concorde e Champs-Élysées (1855)	106
Figura 37 – Passeio Público (1880)	109
Figura 38 – Planta de Fortaleza (1888) - Adolfo Herbster	111
Figura 39 – Café do Comércio - Café Elegante - Café Iracema	125
Figura 40 – Café Java	125
Figura 41 – Seminário da Prainha	126
Figura 42 – Colégio Imaculada Conceição	126
Figura 43 – Álbum Vistas do Ceará (1908)	129
Figura 44 – Praça Marquês do Herval	130
Figura 45 – Mercado da Vila	135
Figura 46 – Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção	135
Figura 47 – Cadeia Pública (1866)	136
Figura 48 – Assembléia Provincial (1871)	136
Figura 49 – Estação Central (1880)	137
Figura 50 – Bandeira de ferro e portal de pedra aparelhada - Assembléia e Alfândega	138
Figura 51 – Batalhão de Segurança (1893)	139
Figura 52 – Liceu do Ceará (1894)	139
Figura 53 – Fênix Caixeiral (1905)	140
Figura 54 – Associação Comercial (1908)	141
Figura 55 – Ponte do Rio Acarape	149
Figura 56 – Ponte do Rio Canoa e Ponte do Rio Maranguapinho	149
Figura 57 – Ponte de Granja (1881-1882)	151
Figura 58 – Ilustrações de Pontes Metálicas em Catálogo	151
Figura 59 – Ponte de Quixeramobim (1899)	152
Figura 60 – Ponte de Senador Pompeu (1900)	153

Figura 61 – Ponte de Caio Prado (1899)	153
Figura 62 – Ponte de Iguatu (1910) sobre o Rio Jaguaribe	153
Figura 63 – Jornal do Ceará (11/04/1910)	154
Figura 64 – Jornal do Ceará (17/06/1910)	155
Figura 65 – Vista interna da plataforma da Estação Central - coberta em estrutura metálica	156
Figura 66 – Jornal Cearense (10/06/1880)	157
Figura 67 – Açude do Quixadá e Detalhe da gradil de ferro	159
Figura 68 – Modelos de gradis e detalhe do gradil do Açude do Quixadá	159
Figura 69 – Ponte Metálica (1906)	160
Figura 70 – Caixa d'água do Passeio Público e Caixa d'água da Praça do Ferreira	160
Figura 71 – Caixas d'água do Benfica	161
Figura 72 – Alfândega (1891)	162
Figura 73 – Colunas em ferro fundido e Gradis (portão e bandeira)	163
Figura 74 – Detalhe da coluna em ferro fundido e modelos de colunas no Catálogo	163
Figura 75 – Conjunto de Escadas (1891)	164
Figura 76 – Modelo da Escada no Catálogo	164
Figura 77 – Detalhe da marca da fábrica na coluna da Alfândega e no Catálogo de Vendas	164
Figura 78 – Mercado da Carne (1896-1897)	165
Figura 79 – Igreja do Pequeno Grande (1896-1903)	166
Figura 80 – Teatro José de Alencar (1908-1910)	167
Figura 81 – Mapeamento dos equipamentos urbanos e edificações em ferro em Fortaleza	167
Figura 82 – Mercado de Ferro	170
Figura 83 – Marca em relevo da empresa na coluna	172
Figura 84 – Estufas de ferro e Panfleto - Guillot Pelletier	173
Figura 85 – Página do Catálogo Guillot Pelletier com exemplos de mercado aberto e fechado	174
Figura 86 – Planta e fachadas do Mercado da Carne	176
Figura 87 – Quiosques	177
Figura 88 – Caixa d'água - Garapeira do Bembém	177
Figura 89 – Interior do Mercado da Carne	177
Figura 90 – Mosaico industrializado francês	177

Figura 91 – Mercado dos Pinhões	179
Figura 92 – Mercado da Aerolândia em reforma (2014)	180
Figura 93 – Igreja do Pequeno Grande	181
Figura 94 – Igreja de Saint Augustin (1860) - Fachada e estrutura metálica	185
Figura 95 – Candelabros - Estátuas de Santos - Vitrais - Retábulo	187
Figura 96 – Retábulo do Altar - Púlpito - Confessionário	188
Figura 97 – Igreja do Pequeno Grande - Planta-Baixa	188
Figura 98 – Estrutura Metálica - Pórticos - Nave Central - Cortes	189
Figura 99 – Encontro da Estrutura Metálica - Detalhe	190
Figura 100 – Coro	190
Figura 101 – Gradil entre Capela-mor e Nave central	191
Figura 102 – Vitrais	191
Figura 103 – Fachadas Frontal e Lateral - Vista e Corte	192
Figura 104 – Torre	193
Figura 105 – Gradil Externo	197
Figura 106 – Praça e Teatro José de Alencar	195
Figura 107 – Jornal A República (19/05/1908)	198
Figura 108 – Bloco da frente (Foyer) e Bloco dos fundos (Sala de Espetáculos)	200
Figura 109 – Corte e plantas do Teatro José de Alencar	202
Figura 110 – Propaganda da Casa Boris no Jornal A República (19/05/1908)	204
Figura 111 – Fatura referente à estrutura metálica do Teatro José de Alencar	205
Figura 112 – Ilustrações do Teatro José de Alencar no Suplemento especial Walter MacFarlane	207
Figura 113 – Frontispício	208
Figura 114 – Guarda-corpos internos	208
Figura 115 – Modelos de gradis e detalhe do gradil do guarda-corpo da torrinha	209
Figura 116 – Gradil na platéia do pavto. térreo	209
Figura 117 – Modelos de gradis e detalhe do gradil da platéia no pavto. térreo	209
Figura 118 – Coroamento no arco central do frontispício e modelos de coroamento	210
Figura 119 – Modelo de escada e guarda-corpo e escada helicoidal de acesso ao foyer	211
Figura 120 – Escada de acesso ao 1º pavto. e modelos de coluna de corrimão	211
Figura 121 – Colunas externa e interna e modelos de colunas semelhantes às do Teatro ..	212
Figura 122 – Mão francesa e modelo semelhante no Catálogo MacFarlane's Castings	212

Figura 123 – Gradil similar ao do 3º pavto. (torrinha) do Teatro José de Alencar em Coreto	213
Figura 124 – Coluna da estrutura do Teatro com a marca do fabricante gravada em relevo	213
Figura 125 – Detalhe da Fachada de Ferro do Teatro José de Alencar	216
Figura 126 – Detalhe do arremate do corrimão da escada	216
Figura 127 – Fachada eclética do bloco do foyer do Teatro José de Alencar	217
Figura 128 – Jornal do Ceará (20/06/1910) e (22/06/1910)	218
Figura 129 – Pintura decorativa no forro do vestíbulo do foyer	220
Figura 130 – Pintura decorativa no forro da platéia	220
Figura 131 – Peças pré-fabricadas em ferro do Mercado da Carne	225
Figura 132 – Fachada pré-fabricada em ferro do Mercado da Carne	226
Figura 133 – Adaptações para ventilação - Mercado - Teatro - Igreja	227

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	ARQUITETURA DO FERRO – INOVAÇÃO E MUNDIALIZAÇÃO	32
2.1	FERRO E CIVILIZAÇÃO – REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E CAPITALISMO	33
2.2	ESTRUTURAS METÁLICAS E ARQUITETURA DO FERRO – INOVAÇÃO E MUNDIALIZAÇÃO	45
2.3	ARQUITETURA DO FERRO – CATÁLOGOS E COMERCIALIZAÇÃO	58
2.4	EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E ARQUITETURA DO FERRO – PARTICIPAÇÃO E DIVULGAÇÃO	67
3	ARQUITETURA E FORTALEZA – TROCAS COMERCIAIS E CULTURAIS	88
3.1	CIDADE MOLDADA – REGULAMENTAÇÃO URBANA E SOCIAL	89
3.2	EUROPEIZAÇÃO LOCAL – TROCAS COMERCIAIS E CULTURAIS	115
3.3	ARQUITETURA NA CIDADE – ADAPTAÇÃO TÉCNICA E ESTÉTICA	132
4	ARQUITETURA DO FERRO – INSERÇÃO E TRADUÇÃO CULTURAL ..	144
4.1	ESTRUTURAS METÁLICAS E ESTRANGEIROS NO CEARÁ – INSERÇÃO E PROGRESSO	145
4.2	ARQUITETURA DO FERRO – TRÊS EDIFICAÇÕES EM FORTALEZA	168
4.2.1	Mercado da Carne	169
4.2.2	Igreja do Pequeno Grande	181
4.2.3	Teatro José de Alencar	194
4.3	ARQUITETURA DO FERRO – ECLETISMO, HIBRIDISMO E TRADUÇÃO CULTURAL	221
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
	FONTES	237
	REFERÊNCIAS	239

1 INTRODUÇÃO

Fortaleza adquiriu a condição de cidade hegemônica e de modelo de cultura urbana no Ceará a partir de 1860, iniciada logo após a Guerra de Secessão nos Estados Unidos, no momento em que o cultivo do algodão se intensificou na província, como consequência da expansão capitalista. As transações comerciais da capital com portos estrangeiros, proporcionadas pela exportação de matérias-primas e a importação de produtos industrializados, o crescimento do comércio com o aumento da capacidade de consumo e a ascensão da elite local conferiram visibilidade à cidade, que se voltava para a atualização da economia, da política, das sociabilidades e da cultura de modo geral. A partir da capital, essa expansão também atingiu outras cidades do interior do Ceará, principalmente com a implantação das ferrovias de Sobral e Baturité.

A década de 1860, [...] impôs-se devido a uma série de eventos que concorreu para o “encontro cultural” entre o Ceará e o processo civilizador capitalista europeu, ou segundo Gilberto Freyre, a segunda europeização: o inesperado impacto da Guerra de Secessão dos Estados Unidos (1861-1870) e, consequentemente, a reorganização da produção do algodão no Ceará [...]. Nesse período é inaugurado uma nova geopolítica local, com a liderança de Fortaleza e a reorganização do capitalismo no Ceará através do Crato, na região do Cariri em detrimento de Icó e de Sobral que se projeta na zona Norte (FREITAS, 2014a: 3).

Nesse contexto, as décadas finais do século XIX e o início do século XX apontaram um conjunto de mudanças relevantes na formação histórica do Brasil, como a Abolição da escravidão, a implantação do trabalho assalariado, a instauração da República, desencadeadas em grande parte pelo surgimento de novas necessidades e incorporação de novos valores sociais, processos de construção de uma nova ordem política, social e econômica no país; exigências essas, demandadas pela expansão do capitalismo e de uma segunda europeização¹ no país, com destaque para a inglesa e francesa.

Algumas capitais brasileiras como Recife, Belém, Manaus, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Fortaleza, inseridas no mesmo contexto da economia-mundo, atravessaram uma série de reformas urbanas e sociais, com objetivos de se alinharem aos padrões de civilização e progresso difundidos pelas metrópoles europeias, ditas sociedades capitalistas hegemônicas, através de estratégias de inserção no processo civilizador capitalista,

¹ O período que se inicia em 1808 e se estende a 1860, marca a inserção de mercadorias europeias no Brasil. Esse comércio torna-se mais intenso no período entre 1860 e 1930, denominado por Gilberto Freyre de segunda europeização ou reeuropeização. FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano**. 15. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

para ordenar seus espaços, disciplinar a população, favorecer as melhorias dos equipamentos e da infraestrutura urbana. Nesse quadro de mudanças, essas cidades tiveram exemplares de construções metálicas e a inserção das ferrovias, importantes ligações usadas para o escoamento da produção do interior com os portos distribuidores.

As transformações da sociedade que se seguiram à evolução econômica promoveram a construção da cultura urbana da cidade, dadas as relações diretas mantidas com a vida social e o espaço urbano. Para atender a esses desejos de modernidade e progresso, de integrar a cidade a um modelo civilizador europeu, a introdução em Fortaleza da arquitetura feita na Europa, através do emprego das estruturas metálicas importadas e pré-fabricadas em ferro, teve também uma importante função na época. Conforme Castro (1993: 119), a inserção do edifício no espaço urbano, com seus exteriores significativos e os seus interiores direcionados às sociabilidades, poderia constituir um prolongamento da europeização da cidade, uma vez que se tratava de um produto original elaborado por matrizes culturais europeias, representações concretas de demonstração de poder de uma elite urbana em ascensão.

Já nos anos 1880, o mundo era genuinamente global, quase todas as partes eram mapeadas e conhecidas, a ferrovia e a navegação a vapor já haviam reduzido as viagens intercontinentais ou transcontinentais, homens e mulheres do mundo ocidental viajavam e se comunicavam através de grandes distâncias com facilidade e em número sem precedentes. No tempo das trocas de bens materiais e culturais, cada vez mais o deslocamento de pessoas, de comunicações, de capital, de produtos e ideias tornava o mundo geograficamente menor e mais global, como também mais densamente povoado. Com o telégrafo elétrico, a transmissão de informação ao redor do mundo era uma questão de horas. Contudo, em outro sentido, este mundo caminhava para a divisão (HOBSEBAWM, 2006b: 29-31).

Nessa época foram instalados na capital do Ceará vários equipamentos que causaram um grande impacto na vida da cidade: a criação das linhas de navio a vapor de Fortaleza para o Rio de Janeiro e Europa (1866); o surgimento do sistema de canalização pública (1867); a criação das linhas de bondes (1880); o telégrafo submarino que ligava a cidade ao sul do país e a Europa (1882), o telefone (1883); a construção do Mercado da Carne (1897), importado da França e a inauguração do Teatro José de Alencar (1910), importado da Escócia, a maior representação na cidade da arquitetura do ferro. O Plano da Cidade de Fortaleza e Subúrbios de Adolfo Herbster (1875) complementado em 1888, bem como a

aprovação do Código de Postura (1893) deram um novo impulso à capital com relação ao seu traçado e ordenamento.

Esse conjunto de acontecimentos representavam evidências que o processo civilizador capitalista se implantava no Ceará e na Capital, constituindo segundo Freitas (2014a: 2) uma “zona de intersecção”, ou seja, local no qual “a expansão se viabiliza através da vida material, da vida intelectual e da vida ética-espiritual”.

A cidade como local e instrumento da vida social, com sua crescente complexidade leva à invenção de novos tipos de edifícios, como: escolas, hospitais, cemitérios, mercados, alfândegas, portos, quartéis, pontes, ruas, praças, entre muitos outros. Nesse sentido, a arquitetura não deve mais refletir as ambiciosas fantasias dos soberanos e sim responder às necessidades sociais e, portanto, também econômicas (ARGAN, 1992: 22). No campo arquitetônico se formava a nova ciência da cidade, a urbanística, fazendo com que a cidade tivesse uma unidade estilística que correspondesse à ordem social.

A partir do final do século XIX passou a existir um consenso mundial quanto ao repertório de edifícios públicos que as cidades deveriam ter para serem verdadeiramente “uma cidade”. Construídos na maior escala possível a cada cidade constavam basicamente de uma prefeitura ou palácio do governo, um fórum, uma bolsa de valores, uma ópera ou um grande teatro, um museu ou uma galeria de arte, uma ou mais estações ferroviárias, mercados, uma alfândega (caso se tratasse de um porto) e, se fosse capital do país, uma câmara e um senado, e um ou mais ministérios. Todas as cidades deveriam ter ao menos um parque público, na maior dimensão possível, e quando houvesse condições para isso, um jardim zoológico. Além disso, os novos costumes exigiam lojas, banhos públicos, restaurantes, cafés e salões de chá, instalações sanitárias, artefatos de iluminação (COSTA, 2001: 15).

Começa a surgir a ideia de que a cidade, não sendo mais patrimônio do clero e das grandes famílias, e sim um instrumento pelo qual a sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso, deve ter propósito e aspecto racionais. Nessa lógica, de acordo com Argan (1992: 21-22), “a técnica dos arquitetos e engenheiros deve estar a serviço da coletividade para realizar grandes obras públicas”, deve ser “um instrumento racional que a sociedade construiu para suas necessidades e que deve servir a ela”.

Depois da segunda metade do século XVIII, a linguagem arquitetônica na Europa parece adquirir uma especial densidade, fazendo com que as relações entre arquitetura e sociedade se transformem radicalmente. Fatos técnicos, sociais, econômicos que, de 1750 em diante, sofreram rápidas mudanças, influenciaram e se conectaram com a arquitetura. “Em vários campos, dentro e fora dos limites tradicionais, vêm-se emergir novas exigências materiais e espirituais, novas ideias, novos instrumentos de participação que, em um ponto

determinado, confluem em uma nova síntese arquitetônica, profundamente diversa da antiga” (BENEVOLO, 2004: 11-12).

Numa época em que as trocas materiais, econômicas, culturais e simbólicas passavam por um período de grandes mudanças na sociedade, com a urbanização acelerada das cidades², o progresso tecnológico, as descobertas científicas e as transformações estéticas, deve-se destacar a novidade da arquitetura de componentes pré-fabricados em ferro, “que só existiu devido à combinação de um sistema bem engrenado que compreendia não somente a produção, como também a comercialização, a nível internacional” (SILVA, 1987: 30).

As obras arquitetônicas dos engenheiros do século XIX baseavam-se amplamente no emprego do ferro. A história do ferro como material de utilidade mais que meramente auxiliar na arquitetura inicia-se durante a Revolução Industrial, depois de 1750, ao se descobrir uma maneira de produzi-lo industrialmente. Logo se fizeram tentativas de substituir a madeira ou a pedra pelo ferro. As vantagens do ferro e também do vidro eram evidentes para mercados cobertos e estações ferroviárias, dois tipos de construção trazidos para primeiro plano pelo extraordinário aumento da população urbana nos princípios do século XIX e pela crescente troca de materiais e de produtos entre as fábricas e as cidades.

Nesse entendimento, no período compreendido entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, houve no Brasil uma grande importação de edifícios e complementos de ferro, pré-fabricados nas indústrias europeias, empregados para os mais variados fins, desde teatros, mercados, estações ferroviárias e quiosques, até fontes, postes de iluminação e todo tipo de acessórios de construção, cuja procedência variava entre Grã-Bretanha, França, Bélgica e Alemanha (COSTA, 2001: 9).

Os investimentos realizados por empreendimentos estrangeiros, como a construção da Via Férrea de Baturité, com início em 1870, e a Estrada de Ferro de Sobral, iniciada em 1879, vieram no sentido de acelerar e racionalizar o tempo das trocas comerciais entre os espaços urbanos cearenses, as cidades brasileiras e os continentes. Através do porto de Fortaleza se dava a exportação de matérias-primas e a importação de produtos industrializados do continente europeu. Com a inauguração da Estação Central de Fortaleza,

² No mesmo período as cidades europeias estavam sofrendo uma urbanização acelerada, o que não era ainda o caso de Fortaleza.

em 1880, surgia também pela primeira vez uma estrutura de ferro pré-fabricada³ em uma edificação na cidade. Contudo, Fortaleza passou por um período de pouco investimento em sua infraestrutura, um pouco antes, durante a grande seca (1877-1879); e logo após, em 1880, retoma os investimentos no seu aformoseamento e novas construções urbanas.

Diante disso, o presente trabalho, com o título **Uma Revolução no Tempo das Trocas: Arquitetura do Ferro na Cidade de Fortaleza (1860 – 1910)**, tem como objetivo analisar a implantação de edificações pré-fabricadas em ferro, importadas da Europa, no contexto urbano e social da cidade de Fortaleza, entre 1860 e 1910. O recorte temporal justifica-se por ser um período onde as cidades do interior do Ceará e a Capital intensificaram e aceleraram as trocas de mercadorias impulsionadas pela ligação sertão-mar, incluindo Fortaleza no circuito da economia-mundo.

O estudo nasceu do interesse em compreender como a capital do Ceará foi inserida no processo civilizador capitalista que se expandia pelo mundo, e como a referida inclusão provocou a implantação na cidade de edificações inteiramente pré-fabricadas em ferro, importadas da Europa, num momento, talvez único, em que edificações completas se tornaram produtos industrializados, vendidos através de catálogos, como mercadorias. Três edificações, o Mercado da Carne⁴ (1897), a Igreja do Pequeno Grande (1903) e o Teatro José de Alencar (1910), ainda existentes na cidade de Fortaleza, são representantes da arquitetura do ferro e objetos de análise dessa pesquisa.

O presente trabalho se enquadra no contexto de uma pesquisa maior, realizada pelo Grupo de Pesquisas Práticas Urbanas (GPPUR), do Mestrado Acadêmico em História da Universidade Estadual do Ceará (UECE) em parceria com o programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com o título “Capitalismo, Civilização e Tradução Cultural nas Cidades do Ceará (1860-1930)”⁵, estando inserida no eixo Cultura Material, Distribuição e Consumo de Mercadorias, coordenados pelo Prof. Dr. Antônio de Pádua Santiago de Freitas. Nesse sentido, busca-se, também, entender a

³ Cobertas das plataformas internas da Estação Central, construída segundo projeto do engenheiro austríaco Henrique Foglare (CASTRO, 1993: 118).

⁴ O local original onde foi montada a edificação, já não mais o possui. Atualmente encontra-se separado em dois Mercados independentes, um fica na Aldeota, denominado Mercado dos Pinhões, e o outro, o Mercado da Aerolândia, em bairro de mesmo nome. A estrutura de cobertura da rua, que ligava os dois pavilhões se perdeu depois da separação, no início da década de 1930.

⁵ Edital MCT/CNPq/MEC/CAPES – Ação transversal nº 06/2011 – CASADINHO/ PROCAD.

função da arquitetura do ferro como Cultura Material, portanto, um produto industrializado, um artefato gerado pela indústria e pelo design⁶.

Tendo em vista a busca de uma linha teórica que proporcionasse um diálogo mais intenso da História com outras áreas, optou-se por adotar as abordagens propostas pela História Cultural. “Os estudos de uma história cultural urbana se aplicam no resgate dos discursos, imagens e práticas sociais de representação da cidade”, de acordo com Pesavento (2007: 15). Estes discursos, imagens e práticas sociais podem ser percebidos nas narrativas jornalísticas, nas crônicas, nas fotografias, na arquitetura, nos planos urbanísticos, entre outros.

Neste contexto, o historiador da cultura tem interlocução privilegiada com vários outros domínios do conhecimento. Entende-se, então, como um dos múltiplos desdobramentos da História Cultural a história da cultura urbana. Os estudos de Sandra Pesavento são de enorme contribuição neste trabalho para a análise desse processo de conhecimento. Nesta perspectiva, a arquitetura é uma das muitas maneiras de estudar a cidade; deste modo, se objetiva estudar a arquitetura do ferro a partir da análise do espaço urbano de Fortaleza e da sua inserção no processo civilizador capitalista.

Ao perceber a materialidade de uma cidade, com os seus monumentos e os seus espaços externos e internos, o historiador tenta buscar perceber os modos de vida da sociedade que a habita e as expectativas de seus habitantes. O papel do historiador da cultura material que trabalha com a História Urbana tem muito a compreender dos seus objetos citadinos (BARROS, 2004: 31). Antes mesmo dos historiadores culturais, os historiadores da arquitetura e os geógrafos já chegavam a ler o “texto” da cidade ou de uma casa nas entrelinhas. Portanto, não incluir o espaço na “cultura material” deixaria a história das cidades incompleta, sem os estudos de seus mercados e praças, assim como também, ficaria incompleto o estudo da casa sem o uso de seus espaços interiores (BURKE, 2008: 93-94).

⁶ O design costuma projetar determinados tipos de artefatos móveis, assim como a arquitetura e a engenharia, contudo as três atividades, às vezes, são limítrofes e se misturam na prática (CARDOSO, 2008: 20). O momento decisivo para a cristalização do exercício profissional do design ocorreu com a primeira Revolução Industrial e a divisão sistemática de tarefas que a acompanhou, implantando de maneira definitiva a separação de trabalho manual e trabalho intelectual em algumas indústrias. Podemos falar da cultura material da nossa própria sociedade como maneira de entender melhor os artefatos que produzimos e consumimos, bem como a maneira em que estes se encaixam em sistemas simbólicos e ideológicos mais amplos. CARDOSO, Rafael. **Design, cultural material e o fetichismo dos objetos**. Disponível em:

<[http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-02.artigo_rafael\(14a39\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-02.artigo_rafael(14a39).pdf)>. Acesso em: 15 dez 2013.

Os historiadores culturais tradicionalmente atribuíram menos atenção à cultura material que as ideias, deixando quase sempre aquele campo aos historiadores econômicos, que têm preocupações básicas com os estudos da esfera da Produção, da Circulação e do Consumo. Entretanto, “as técnicas de ação do homem sobre a matéria, indissociáveis do trabalho, pertencem aparentemente ao domínio da cultura material”, segundo Le Goff (2005: 253). Desta forma, de acordo com Barros (2004: 30), o historiador da cultura material estuda os objetos materiais em sua interação com os aspectos mais concretos da vida humana, desde os utensílios ao estudo da alimentação, vestuário, moradia, como também, as condições materiais de trabalho humano, ou seja, este campo de estudo examina o objeto material, através do seu uso, de sua apropriação social, das técnicas envolvidas na sua produção, da sua importância econômica, bem como da sua necessidade social e cultural.

Vale destacar, de acordo com Pesavento (2005: 77-78), pela abordagem da História Cultural, que a cidade não é mais considerada apenas um lugar de realização da produção ou da ação social, mas é sobretudo um problema e um objeto de reflexão, onde não apenas se estudam os processos econômicos e sociais, mas as representações que se constroem na e sobre a cidade. Segundo a autora, a cidade representa o que se poderia chamar de um campo de pesquisa e discussão interdisciplinar, onde trabalham não só historiadores, mas geógrafos, urbanistas, antropólogos, sociólogos, economistas. Nesse sentido Freitas (2014a: 16) afirma:

O papel das cidades foi de suma importância na elaboração, na organização e na difusão de práticas e representações da civilização capitalista. Através das mercadorias, técnicas e tecnologias, ideias e valores circularam e a experiência de um *ethos* universalizante se processou na medida em que a cultura material e a cultura simbólica se expandem de uma cidade para outra, de um país para o outro, ou até atingirem os lugares mais distantes de seus centros de origem. Até atingirem o Ceará.

Em se tratando de um trabalho que busca compreender a inserção da arquitetura do ferro no âmbito do espaço urbano, compreende-se que o mesmo se insere no campo das práticas urbanas, que relacionam a cidade e a inserção de práticas ditas civilizadas no espaço urbano e local, que passou por transformações impulsionadas pelo processo civilizador proporcionado pelo capitalismo, definido como sistema de economia-mundo que também visava propagar seu modelo de civilização, tendo como agentes as elites locais e os estrangeiros. De acordo com Heinz (2006: 7), o que se entende por elites “faz referência a categorias ou grupos que parecem ocupar o “topo” de “estruturas de autoridade ou de distribuição de recursos”. Ou seja, “os dirigentes, as pessoas “influentes”, os “abastados” ou

os “privilegiados”. Ainda, segundo o autor, “diz respeito acima de tudo à percepção social que os diferentes atores têm acerca das condições desiguais dadas aos indivíduos no desempenho de seus papéis sociais e políticos”. Nessa situação de mudança, busca-se também compreender o papel da sociedade tendo em vista suas práticas sociais estabelecidas no contexto da capital.

Ao se estudar a inserção da cidade no processo civilizador capitalista, é de grande importância o conceito de capitalismo, utilizando o pensamento de Eric Hobsbawm e Maurice Dobb. De acordo com Hobsbawm (2005: 19), o capitalismo deveria “não somente criar um mundo de plena distribuição material mas também de crescente esclarecimento, razão e oportunidade humana, de avanço das ciências e das artes, em suma, um mundo de contínuo progresso material e moral”. Já para Dobb (1983: 15), a partir da Revolução Industrial, de importância essencialmente econômica, foi decisiva para o futuro da economia capitalista, ao se mostrar a radical transformação da estrutura e organização da indústria, momento decisivo no desenvolvimento econômico e social desde a Idade Média.

Os conceitos de civilização e processo civilizador são pensados aqui por Norbert Elias (1994). Para o autor, civilização se refere a uma variedade de fatos, tais como: o nível de sua tecnologia, desenvolvimento dos conhecimentos científicos, tipo de habitações, costumes, tipo de maneiras, ideias religiosas, visão do mundo e tudo aquilo de que se orgulha. A maneira como o indivíduo se comporta e sente “ocorre no rumo de uma “civilização” gradual, mas só a experiência histórica torna mais claro o que esta palavra realmente significa”, segundo Elias (1994: 14). O papel fundamental desempenhado nesse processo civilizador seria uma mudança muito característica nos sentimentos de vergonha e delicadeza, no padrão de uma sociedade que exige e proíbe, no qual desponta a questão dos medos sociogênicos⁷ como um dos problemas principais do processo civilizador. Nesse entendimento, Freitas (2014a: 1) afirma:

[...] o “processo civilizador capitalista” [...] é experiência complexa e rizomática que se efetiva nas variadas temporalidades e espacialidades, na diversidade das trocas materiais e das representações, na relação entre os agentes da expansão capitalista (estrangeiros e autóctones) em contato constante no mundo, construindo a história e a micro-história, produzindo fronteiras, zonas de contato, *loci* das intersecções culturais nas quais se observa as constantes e as particularidades da cultura capitalista.

⁷ “O que cabe ser frisado aqui é o simples fato de que, mesmo na sociedade civilizada, nenhum ser humano chega civilizado ao mundo e que o processo civilizador individual que ele obrigatoriamente sofre é uma função do processo civilizador social” (ELIAS, 1994: 15).

Contudo, busca-se o entendimento da tradução cultural e as questões do hibridismo cultural, através de Peter Burke. Para Burke (2003: 55), conceitos como “apropriação” e “acomodação” dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, assim como a ideia cada vez mais popular de “tradução cultural”, usada para descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais podem produzir novas formas e híbridas. Segundo o autor (2003: 23-24), exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, dentre eles a arquitetura que proporciona muitos exemplos de artefatos híbridos, onde a combinação de diversos elementos de diferentes tradições podem ser encontrados numa mesma edificação.

O trabalho de extrema importância do arquiteto e professor José Liberal de Castro, referência na história da arquitetura da cidade de Fortaleza e do Ceará e, sobretudo, no estudo da arquitetura do ferro, direcionaram o início dessa pesquisa. A partir dos estudos e das fontes investigadas por ele, foram feitas as primeiras buscas por outras fontes que complementassem as já pesquisadas nos artigos e publicações do autor, fazendo a partir de então, um entrecruzamento com os seus escritos e de outros estudiosos da arquitetura do ferro no Brasil.

Os diálogos no sentido do entendimento da introdução da arquitetura do ferro no Brasil são debatidos com os historiadores da arquitetura como: Geraldo Gomes da Silva (1987), Cacilda Teixeira Costa (2001), Beatriz Mugayar Kühl (1998) e Jussara da Silveira Derenji (1993), estudiosos do assunto, divulgados em publicações diversas, resultados de pesquisas realizadas em mestrados e doutorados. Visando compreender a história das edificações em ferro industrializadas, as publicações sobre arquitetura dos historiadores Sigfried Giedion (2004) e Leonardo Benevolo (2004), no âmbito mundial, são de grande valor para esse estudo.

Com relação à historiografia cearense, os escritos de Geraldo Nobre (2001), Sebastião Rogério Ponte (1999) e Raimundo Girão (1979) fornecem um rico material de referências para o conhecimento do contexto histórico e das práticas políticas, econômicas, sociais, culturais e estéticas, primordiais para a compreensão do objeto no que diz respeito às suas relações com a cidade de Fortaleza.

Para se chegar ao objetivo dessa pesquisa, além da ajuda de conceitos historiográficos e revisão bibliográfica, que dão suporte à compreensão da relação de

Fortaleza com o capital e a introdução da arquitetura do ferro na cidade, conta-se com as fontes coletadas nos periódicos, almanaques, relatórios de Presidente de Província, código de posturas, plantas urbanísticas e arquitetônicas, catálogos, imagens iconográficas e as próprias edificações pré-fabricadas em ferro do período em estudo, ainda existentes em Fortaleza.

A documentação gráfica e iconográfica das edificações em ferro e das construções arquitetônicas da Capital, das estruturas metálicas existentes no Ceará, plantas urbanísticas da cidade de Fortaleza, com seus testemunhos de época, foram usadas nesse trabalho como evidência histórica. De acordo com Burke (2004: 120), a história da cultura material, torna-se virtualmente impossível sem o testemunho de imagens. Nesse sentido, uma vantagem particular do uso de imagens é a comunicação rápida e clara dos detalhes de um processo mais complexo de entendimento, que muitas vezes através de um texto levaria muito mais tempo para descrever. Frequentemente, as imagens revelam detalhes da cultura material que talvez as pessoas na época teriam considerado como dados e deixados de mencionar em textos.

“Das imagens às materialidades do mundo dos objetos, os Historiadores da Cultura se dispõem a fazer as coisas falarem”, segundo Pesavento (2005: 98), pode-se dizer então que casas, prédios, monumentos, traçados de ruas apontam no sentido de que as coisas materiais são possuidoras de significados e se prestam à leitura. As imagens têm o poder de permitir a inserção do objeto em estudo em seu contexto social original, sendo portanto de grande valor para o estudo em questão o seu uso.

As fontes gráficas e iconográficas dessa pesquisa são compostas pelo acervo fotográfico do Arquivo Nirez, arquivo iconográfico do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, setor de obras raras da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, biblioteca do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-CE) e acervo pessoal da autora.

Através da investigação em artigos publicados em periódicos da época e na leitura de Fortaleza pelos memorialistas cearenses, busca-se compreender o cotidiano da Capital e o que levou a cidade a importar equipamentos arquitetônicos pré-fabricados em ferro. A pesquisa nos almanaques publicados no período em estudo permitiram a observação da existência de estabelecimentos comerciais, educacionais e de lazer, bem como as atividades

comerciais e intelectuais da população, comprovando a expansão da cidade de Fortaleza no final do século XIX e início do século XX.

À vista das diversas questões e da multiplicidade de fontes, a dissertação está organizada em três capítulos e seus respectivos subcapítulos. Essa divisão se justifica pelo fato do tema principal da pesquisa se desmembrar em três aspectos: a inovação e a mundialização das estruturas metálicas e a arquitetura do ferro inseridas no processo civilizador capitalista a partir da Revolução Industrial; a introdução da arquitetura do ferro em Fortaleza, a partir das trocas econômicas e culturais entre a cidade e a Europa; a análise das três edificações pré-fabricadas importadas e a tradução cultural local a partir da introdução das estruturas metálicas em ferro no Ceará e a entrada de comerciantes estrangeiros com suas representações comerciais.

O primeiro capítulo, intitulado **Arquitetura do Ferro – Inovação e Mundialização**, tem como questão central analisar a produção, a distribuição e o consumo das estruturas pré-fabricadas em ferro mais conhecidas como Arquitetura do Ferro, e a importância desse processo, iniciado com a Revolução Industrial no final do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX. Analisou-se a trajetória das estruturas de ferro, produtos industrializados escolhidos através dos catálogos de venda das fábricas, negociados como mercadorias, e compreendeu-se como se deu a relação entre a expansão capitalista e o modelo de civilização que os países europeus difundiam pelo resto do mundo e se tornaram tão presente nos produtos que circulavam naquela época.

Portanto, o capítulo foi dividido em quatro tópicos. No primeiro, denominado **Ferro e Civilização – Revolução Industrial e Capitalismo**, se discutiu civilização e capitalismo vinculados ao panorama da Revolução Industrial e a expansão capitalista no mundo das trocas materiais e simbólicas, entre meados do século XIX e o início do século XX, levando em consideração as transformações estéticas, culturais, sociais e econômicas ocorridas no período e a inserção do Ceará nesse contexto. No segundo tópico, identificado como **Estruturas Metálicas e Arquitetura do Ferro – Inovação e Mundialização**, se compreendeu como se deu a origem das estruturas metálicas pré-fabricadas em ferro na arquitetura, seu uso e distribuição pelo mundo, em países não detentores dessa nova tecnologia, como era o caso do Brasil na época, através do processo de mundialização do capitalismo. No terceiro tópico, **Arquitetura do Ferro – Catálogos e Comercialização**, se investigou a importância da revolucionária forma de comercialização e venda por catálogos,

do talvez único momento em que a arquitetura se transforma numa mercadoria, ou seja, edificações inteiras pré-fabricadas e componentes arquitetônicos eram vendidos como produtos industrializados. As peças e até mesmo edifícios completos eram oferecidos em grandiosos catálogos, uma vantajosa ferramenta de divulgação e venda, que as fábricas usavam na época, nos quais o comprador poderia escolher, comprar e receber a mercadoria em qualquer região do mundo. No último tópico, **Exposições Universais e Arquitetura do Ferro – Participação e Divulgação**, se analisou a arquitetura do ferro desenvolvida nos países industrializados e como foi a representação destes diante dos consumidores de países que ainda não demandavam essas inovações tecnológicas. Nesse panorama, as Exposições Universais eram consideradas como uma forma de participação, divulgação e venda das referidas mercadorias, por se tratar de um produto industrializado.

Nesse primeiro capítulo se procedeu uma revisão bibliográfica acerca de autores que estudam o ferro no contexto europeu e brasileiro, assim como aqueles que compreendem a arquitetura do ferro inserida na economia-mundo. Para se chegar a esse objetivo, se fez um entrecruzamento das fontes manuseadas e dos escritos históricos e arquitetônicos; os Catálogos distribuídos pelas empresas produtoras, como MacFarlane's Castings; artigos publicados em Periódicos (Revista do Instituto do Ceará e do Arquivo Público do Ceará); Catálogo dos Produtos do Ceará para a Exposição de Chicago; Documentos Manuscritos e imagens fotográficas e iconográficas.

O segundo capítulo, com o título **Arquitetura e Fortaleza – Trocas Comerciais e Culturais** teve como questão central analisar Fortaleza no âmbito das trocas comerciais e culturais que a cidade realizou entre os períodos iniciais do século XIX e XX, no momento em que se davam a exportação de matérias-primas e a importação de produtos industrializados que chegavam introduzindo novas práticas sociais e construtivas. Além da introdução de novos valores culturais, condições essas que favoreceram as reformas urbanas e a inserção da arquitetura do ferro na cidade.

Por sua condição de núcleo aglutinador da produção rural, Fortaleza passou a deter, desde 1840, a exclusividade do movimento exportador-importador, sendo assim o principal entreposto comercial da região. Diante dessa expansão econômica e urbana da cidade, os poderes públicos, as elites enriquecidas e os setores intelectuais realizaram “um significativo conjunto de reformas urbanas capaz de alinhar a cidade aos códigos de

civilização, usando como referência os padrões materiais e estéticos dos grandes centros urbanos europeus” (PONTE, 2007: 163-164).

O capítulo se dividiu em três tópicos. No primeiro, intitulado **Cidade Moldada – Regulamentação Urbana e Social**, se investigou como Fortaleza foi se delineando a partir da implantação de planos urbanísticos de remodelação urbana, inspirados em modelos europeus, com a introdução de normas, regulamentos e condutas no ordenamento da cidade e da população. No segundo tópico, **Europeização Local – Trocas Comerciais e Culturais**, se buscou compreender os diferentes agentes na produção do espaço no contexto urbano, entre eles o Estado e suas representações, como também se analisou em que medida as trocas comerciais e culturais influenciaram a europeização da vida social e do espaço urbano de Fortaleza. No terceiro tópico, **Arquitetura na Cidade – Adaptação Técnica e Estética**, se examinou como se deu o processo de introdução de novas práticas construtivas e novos modelos arquitetônicos, introduzindo uma nova estética na cidade, além das mudanças ocorridas com as transformações urbanas que propiciaram a inserção da arquitetura do ferro na cidade.

Para tanto, as fontes pesquisadas foram os Códigos Municipais de Posturas e Planos Urbanísticos, no período estudado e imagens fotográficas da época. Com o cruzamento de fontes e revisão bibliográfica buscou-se reconstituir a antiga organização urbana de Fortaleza, a partir da fundação da cidade, através das normas, regulamentos e condutas no ordenamento da cidade e de sua população, da implantação de novos modelos construtivos e da transposição de novos padrões arquitetônicos com características europeias que ocorreram muitas vezes por ajustes formais e adaptações ao contexto local, em relação ao estilo original. Os Relatórios de Presidente de Província; os artigos publicados nos Jornais do Ceará e A República editados na época; artigos publicados na Revista do Instituto do Ceará no recorte temporal dessa pesquisa, bem como em datas mais recentes; escritos dos memorialistas e cronistas também foram usados como testemunhos na europeização do espaço urbano da cidade e de uma parcela mais abastada da sociedade, composta de comerciantes do setor de importação-exportação, de profissionais liberais, constituídos de bacharéis, médicos, engenheiros, jornalistas, literatos, entre outros, introduziu novos hábitos e costumes na elite da cidade, difundidos pela expansão capitalista e inspirados nos modelos europeus.

O terceiro e último capítulo dessa pesquisa, intitulado **Arquitetura do Ferro – Inserção e Tradução Cultural**, teve como uma das questões analisar em que medida a

chegada de estrangeiros influenciou a entrada das estruturas pré-fabricadas de ferro e como estas foram incorporadas no Ceará e em Fortaleza, por meio da expansão capitalista. Sob o ponto de vista da estética e contexto social local, foi de fundamental importância se conhecer a arquitetura do ferro a partir de três edificações pré-fabricadas completas e importadas, ainda existentes na cidade. E, também, como se deu a tradução e adaptação das edificações às condições locais, climáticas, construtivas, higiênicas, educativas, culturais e sociais na Capital, dessa arquitetura produzida e adquirida de diferentes países da Europa, escolhida e comprada através de catálogos. Analisou-se, ainda, como a arquitetura do ferro das três edificações eram representadas e simbolizadas diante de uma sociedade inserida num processo civilizador capitalista em expansão, numa época de trocas simbólicas e culturais, econômicas e materiais, a partir das relações entre o contexto europeu e o contexto local.

À vista disso, este capítulo está dividido em três tópicos. No primeiro, denominado **Estruturas Metálicas e Estrangeiros no Ceará – Inserção e Progresso**, se buscou compreender como se deu a introdução das estruturas pré-fabricadas de ferro no Ceará, em forma de pontes, estradas de ferro, equipamentos urbanos e edificações completas, através das trocas econômicas, da segunda europeização, da chegada de comerciantes estrangeiros e das modificações urbanas e sociais ocorridas no contexto urbano de Fortaleza. No segundo tópico **Arquitetura do Ferro – Três Edificações em Fortaleza**, se investigou como se deu a implantação dessas edificações no contexto urbano da cidade e a introdução de um pensamento moderno na Capital. Dividi-se em três subtópicos; **Mercado da Carne; Igreja do Pequeno Grande e Teatro José de Alencar**; analisando-se cada edificação separadamente, observando as condições de inserção desses edifícios em ferro e seus contextos na época. Já no terceiro tópico, **Arquitetura do Ferro – Ecletismo, Híbrido e Tradução Cultural**, se estudou como as edificações em ferro foram adaptadas e traduzidas no contexto local da cidade de Fortaleza, no âmbito cultural, econômico e social; e as mudanças ocorridas com as transformações estéticas, com a introdução de novas práticas construtivas e sociais, com a inserção de um novo modelo arquitetônico, a arquitetura do ferro.

Para tanto, buscou-se fontes através de reportagens nos periódicos *Jornal do Ceará*, *A República* e *o Cearense*, editados na época; *Relatórios de Presidente de Província*; *Artigos publicados na Revista do Instituto do Ceará* no recorte temporal dessa pesquisa, bem como em datas mais recentes; escritos dos memorialistas e cronistas; levantamentos gráficos e fotográficos das edificações e as próprias edificações pré-fabricadas em ferro ainda existentes

em Fortaleza, testemunhas reais dos acontecimentos, considerando-se uma das principais fontes desse estudo.

Diante das questões que são estudadas nessa pesquisa, compreende-se a arquitetura do ferro (Figura 1) interligada a um circuito de múltiplos fatores ocasionados por um processo civilizador capitalista que se propagou pelo mundo como um padrão europeu de “civilização”, estando a cidade de Fortaleza inserida, a partir de 1860. Nessa lógica, segundo Freitas (2014a: 1), mais que uma cultura local, da Inglaterra ou da França, as construções práticas e simbólicas, que no início eram restritas a um país, se desenvolveram sobre o continente europeu e se espalharam pelo mundo como modelo, se convertendo num processo civilizador.

Figura 1 – Diagrama - Rede de Conexões da Arquitetura do Ferro no Tempo das Trocas



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Contudo, cabe destacar que esta pesquisa não se aprofundou em todos os equipamentos urbanos em ferro, como ornamentos e peças de ferro em geral. Estudou-se a arquitetura do ferro e não tão somente o ferro na arquitetura. Nesse caso, de acordo com Silva (1987: 45), dois requisitos são fundamentais para a caracterização da arquitetura do ferro, “a participação efetiva e majoritária do ferro como elemento estrutural e de construção e a sua indisfarçada exposição à vista”.

Nesse sentido, essa pesquisa espera contribuir como um sucinto registro no entendimento da história da arquitetura do ferro, inserida no contexto econômico, social e cultural da cidade de Fortaleza, no tempo das trocas.

2 ARQUITETURA DO FERRO – INOVAÇÃO E MUNDIALIZAÇÃO

O presente capítulo tem como questão central analisar a produção, a distribuição e o consumo das estruturas pré-fabricadas em ferro, mais conhecidas como Arquitetura do Ferro, e a importância desse processo, iniciado com a Revolução Industrial no final do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX. Para compreender como se deu a relação entre a expansão capitalista e o modelo de civilização que os países europeus difundiam ao redor do mundo e se tornaram tão presente nos produtos que circulavam nessa época, se investiga a trajetória das estruturas de ferro, como produtos industrializados escolhidos através dos catálogos de venda das fábricas, negociados como mercadorias.

No primeiro tópico se discute civilização e capitalismo vinculados ao panorama da Revolução Industrial e a expansão capitalista no mundo das trocas materiais e simbólicas, levando em consideração as transformações estéticas, culturais, sociais e econômicas ocorridas entre meados do século XIX e o início do século XX, e a inserção do Ceará nesse contexto. No segundo tópico se vai compreender como se deu a origem das estruturas metálicas pré-fabricadas em ferro na arquitetura, seu uso e distribuição pelo mundo, em países não detentores dessa nova tecnologia, através do processo de mundialização do capitalismo. No terceiro tópico se investiga a importância da revolucionária forma de comercialização e venda por catálogos, do talvez único momento em que a arquitetura se transforma numa mercadoria, ou seja, edificações inteiras pré-fabricadas e componentes arquitetônicos eram vendidos como produtos industrializados. Edifícios completos eram oferecidos em grandiosos catálogos, uma vantajosa ferramenta de divulgação e venda das peças de ferro, nos quais o comprador poderia escolher, comprar e receber a mercadoria em qualquer região do mundo. No último tópico se analisa a arquitetura do ferro desenvolvida nos países industrializados e como foi a representação destes, diante dos consumidores de países que ainda não demandavam a nova tecnologia. Nesse panorama, as Exposições Universais são consideradas como uma forma de participação, divulgação e venda das referidas mercadorias, por se tratar de um produto industrializado. Para se chegar a esse objetivo, buscou-se fontes através de Catálogos produzidos pelas empresas produtoras, como MacFarlane's Castings; Periódicos (Artigos da Revista do Instituto do Ceará e do Arquivo Público do Ceará; Jornais); Almanach do Estado do Ceará; e revisão bibliográfica, com o entrecruzamento de informações.

2.1 FERRO E CIVILIZAÇÃO – REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E CAPITALISMO

“As palavras são testemunhas que muitas vezes falam mais alto que os documentos. [...] “indústria”, “industrial”, “fábrica”, “classe média”, “classe trabalhadora”, “capitalismo” e “socialismo”. [...] “aristocracia” e “ferrovia”, “liberal” e “conservador” como termos políticos, “nacionalidade”, “cientista” e “engenheiro”, “proletariado” e “crise” (econômica). [...] Como também “greve” e “pauperismo”. (HOBBSAWM, 2006a: 15)

Imaginar o mundo moderno sem estas palavras, ou seja, sem as coisas e conceitos a que dão nomes, é verificar como foi profunda a revolução que começou a se manifestar no fim do século XVIII e se deu até a segunda metade do século XIX. Esta revolução constituiu a maior transformação da história humana, desde os tempos mais distantes, quando o homem inventou a agricultura e a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado. “Esta revolução transformou, e continua a transformar, o mundo inteiro” (HOBBSAWM, 2006a: 16).

O século XIX se inicia sob a sombra da industrialização com o advento da Revolução Industrial. Ainda, segundo Hobsbawm (2013: 23), “a Revolução Industrial não foi uma mera aceleração do crescimento econômico, mas uma aceleração de crescimento em virtude da transformação econômica e social – e através dela”. Mostrou-se determinante para o futuro da economia capitalista, importante como transformação da estrutura e organização da indústria, por isso, um momento decisivo no desenvolvimento econômico e social desde a Idade Média. De acordo com Dobb (1983: 15), para dar lugar ao enorme crescimento da produção da indústria tornava-se primordial uma expansão do mercado.

Foram mudanças econômicas profundas, resultantes da introdução de novas tecnologias de produção, que evoluíram através de um contínuo processo e de uma transformação da sociedade nos setores agrícolas, industriais e comerciais, estabelecendo uma complexa transformação nos meios de produção de matérias-primas e de produtos industrializados (CYRINO, 2004: 23).

Nenhuma mudança na vida humana, desde a invenção da agricultura, da metalurgia e do surgimento das cidades no Neolítico, foi tão profunda como o advento da industrialização. Ela surgiu, inevitável e temporariamente, na forma de uma economia e de uma sociedade capitalistas, e provavelmente era também inevitável que surgisse na forma de uma única economia mundial “liberal”, e que por certo

tempo dependeu de um único país pioneiro. Esse país foi a Grã-Bretanha, e nesse sentido ele ocupa uma posição ímpar na história (HOBBSAWM, 2013: 10).

Portanto, por um momento na história do mundo, a Grã-Bretanha podia ser representada como a base de toda uma economia mundial. Contudo, de acordo com Hobsbawm (2013: 24-25), a Revolução Industrial não pode ser explicada apenas nos termos britânicos, pois esse país fazia parte de uma economia mais ampla, o que se podia chamar de “economia europeia” ou “economia mundial dos Estados marítimos europeus”. Fazia parte de uma grande rede de relacionamentos econômicos integrada por várias áreas “adiantadas”, algumas com industrialização em potencial, e também por outras de economia “dependente”, como as colônias formais das Américas, além de pontos de comércio e dominação no Oriente. Ou seja, foi instrumento de intercâmbio econômico entre os “adiantados” e os “atrasados”, entre os países industriais e os produtores primários, entre as regiões relativamente urbanizadas e as regiões coloniais ou semicoloniais, zonas que em grande parte exportavam produtos agrícolas ou matérias-primas. Essas relações podem ser caracterizadas como um sistema de fluxos econômicos de comércio, de pagamentos internacionais, de transferências de capital, de migração, entre outros.

Consequentemente, já em 1880, dois setores combinados formavam um sistema global, segundo Hobsbawm (2006b: 33), um mundo desenvolvido e um mundo defasado, um dominante e um dependente, um rico e um pobre. Mas pode-se considerar, como o próprio autor relata, que esta descrição podia ser enganosa, pois o Primeiro Mundo, o menor, “era unido pela história e por ser portador conjunto do desenvolvimento capitalista”, enquanto o Segundo Mundo, o maior, só era apenas unido por suas relações com o primeiro, por ser dependente, logo:

[...] o mundo estava se tornando demograficamente maior e geograficamente menor e mais global – um planeta ligado cada vez mais estreitamente pelos laços dos deslocamentos de bens e pessoas, de capital e comunicação, de produtos materiais e ideias –, em outro sentido este mundo caminhava para a divisão (HOBBSAWM, 2006b: 31).

Falar da Revolução Industrial é também falar do algodão; nenhuma outra atividade podia ser igualada, em importância, nessa primeira fase da industrialização britânica. O algodão proporcionou o tom da mudança industrial e auxiliou as primeiras regiões que não teriam existido se não fosse a industrialização. Expressou uma nova forma de sociedade, o capitalismo industrial, baseado numa nova forma de produção, a “fábrica” (HOBBSAWM, 2013: 45). Ainda, segundo Dobb (1983: 15-16), a Revolução Industrial

representou a transição de um estágio inicial e ainda imaturo do capitalismo, com base na transformação técnica, onde o processo de fabricação apoiado na unidade de produção em grande escala e coletiva da fábrica efetuou a separação do produtor quanto à participação dos meios de produção, estabelecendo uma relação simples e direta entre capitalistas e assalariados. “Com base nas novas estratégias de organização do trabalho e no crescente ritmo de inovação tecnológica, grandes fábricas foram tomando aos poucos o lugar das pequenas oficinas” de acordo com Cardoso (2008: 33). Contudo, no pensamento de Pesavento (1997: 20):

[...] considera-se que o eixo central da instalação do capitalismo é o que pode se chamar “sistema fábrica”, conceito este que engloba a dimensão propriamente econômica do processo (a aplicação da ciência à tecnologia, a introdução da máquina e a elevação da produtividade, a emergência da fábrica como *locus* privilegiado de realização da mais-valia relativa) como também as implicações sociopolítico-ideológico daí decorrentes (a disciplina do trabalho, a despolitização do trabalhador, a introjeção de valores e conceitos adequados à nova ética e moral burguesa, etc.).

A fábrica era de fato uma forma revolucionária de trabalho, com sua sequência lógica de processos, cada qual numa máquina especializada a cargo de uma parte da produção, ao mesmo tempo todos conectados pelo ritmo constante da máquina e pela disciplina da mecanização. Cardoso (2008: 33) ainda afirma que um dos aspectos mais interessantes da transição da fabricação oficial para a produção industrial estava no uso cada vez mais crescente de projetos ou modelos como base para a produção em série. A divisão de tarefas possibilitava acelerar a produção e economizava tempo em cada etapa da fabricação, assim como permitia ao fabricante um maior controle sobre a mão de obra. O processo de concepção e execução eram separados, eliminando a necessidade de empregar trabalhadores com alto grau de capacitação técnica; bastava um bom designer para gerar o projeto⁸, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários com pouca ou nenhuma qualificação para executar as tarefas, ou seja, operar o maquinário. Assim, para o fabricante, além da economia de tempo, também representava economia de dinheiro, pois a grande maioria dos empregados era paga com baixos salários.

A utilização de outras forças motrizes além da força muscular humana ou da força animal é uma das características da grande indústria moderna. O advento da máquina a vapor, que pertence tanto à história da ciência quanto à tecnologia, abriu a última e mais decisiva

⁸ Historicamente, a passagem de um tipo de fabricação, em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato, para um outro, em que existe uma separação nítida para projetar e fabricar, constitui um dos marcos fundamentais para a caracterização do design (CARDOSO, 2008: 21).

fase da Revolução Industrial: possibilitou seu imenso e rápido desenvolvimento. As fábricas podiam ser instaladas próximas dos mercados onde compravam matérias-primas e vendiam seus produtos, como também dos centros mais populosos onde podiam recrutar mão de obra. “Os sucessivos aperfeiçoamentos da máquina a vapor reagiram sobre a mineração e sobre a metalurgia, sobre a tecelagem e sobre os transportes” (MANTOUX, [s.d.]: 340). Segundo Cardoso (2008: 34), entre o final do século XVIII e início do século XIX, o potencial técnico de repetir padrões em grande escala e de produzir peças uniformes foi revolucionado pela aplicação de máquinas a vapor a variados processos de fabricação e pela introdução das primeiras máquinas e ferramentas de precisão.

Cerca de metade do valor total das exportações britânicas, nos decênios pós-guerras napoleônicas⁹, eram de artigos de algodão; a indústria têxtil era predominante na área industrial do país, em 1851. A fabricação desses produtos contribuíram ainda mais para a acumulação de capital, pela rápida mecanização, pelo uso de mão de obra barata e permitiram uma grande transferência dos rendimentos do trabalho para o capital. A manufatura do algodão, de fato, foi um subproduto típico daquela crescente corrente de comércio internacional, e principalmente colonial, sem a qual, como foi citado anteriormente, a Revolução Industrial não poderia ser explicada. Sua matéria-prima provinha quase exclusivamente das colônias. O algodão ganhou seu vínculo característico com o mundo subdesenvolvido, mantido e fortalecido através de todas as flutuações que podiam acontecer. De grande destaque era sua contribuição para a economia internacional da Grã-Bretanha, que “dependia do comportamento dessa única atividade, como também dependiam a navegação e comércio ultramarino em geral”, conforme Hobsbawm (2013: 59).

O mesmo país e a mesma época que viram o extraordinário crescimento da indústria do algodão, o aparecimento do maquinismo e a organização do sistema fabril testemunharam, também, o desenvolvimento paralelo da indústria do ferro. Por serem indústrias nitidamente diferentes, esse paralelismo se torna um fato surpreendente, pois os materiais e processos elementares nada têm em comum, do qual o progresso técnico deveria realizar-se por direções bem diferentes. Mas existe algo bastante frequente entre as duas indústrias, se completam mutuamente como partes de um todo, pois as origens do maquinismo pertencem à história da indústria têxtil, na qual sua concretização definitiva e seu

⁹ As guerras napoleônicas ocorreram na Europa no período de 1804 a 1815.

progresso universal só aconteceram devido ao desenvolvimento da metalurgia¹⁰. De um lado, as máquinas substituíram o trabalho manual, por outro, os processos aumentaram a quantidade e melhoraram a qualidade da produção. No entendimento de Mantoux ([s.d.]: 267):

Ela dá à nossa civilização contemporânea, talhada pela revolução industrial, alguns de seus aspectos exteriores mais impressionantes. Ela ergue as vigas das construções mais colossais, projeta pontes sobre os rios mais largos e faz flutuar nos mares navios povoados como cidades e estende até os confins dos continentes a rede de vias férreas. Sua história não é somente a de uma indústria: é, num certo sentido, a história de toda a grande indústria.

A indústria do ferro se divide em dois ramos principais: o primeiro momento engloba a extração e o tratamento do minério e o segundo instante a elaboração do metal nas suas diferentes formas. “A mina e o alto-forno quase sempre formavam uma só empresa. O minério era fundido no local de origem e sua extração era limitada pela demanda das forjas imediatamente vizinhas da jazida”, no entendimento de Mantoux ([s.d.]: 273). O autor ainda afirma que um estabelecimento que possuísse em conjunto uma mina, um ou dois alto-fornos, tinha fundamentalmente um caráter capitalista. Assim como na indústria têxtil, o comércio e o capital comercial foram os agentes de transformação, além disso, “a passagem da divisão espontânea do trabalho entre oficinas independentes à divisão do trabalho organizada na manufatura ocorreu gradativamente” (MANTOUX, [s.d.]: 275).

Novamente, a aproximação entre essas duas indústrias, a do ferro e a têxtil, com desenvolvimentos quase ao mesmo tempo, se institui mais uma vez, pela história da técnica que destaca suas diferenças, mais do que suas equivalências. Na indústria metalúrgica, assim como na indústria têxtil, grande parte das invenções que deram origem à técnica moderna não foi resultado da especulação abstrata, mas sim, de necessidades práticas e de experiências pessoais de inventores. Portanto, a transformação da indústria têxtil resultou de invenções mecânicas e a da metalurgia ocorreu de invenções químicas. A visão dessas grandes indústrias mostrava de maneira concreta e impressionante, a revolução que se completava na metalurgia inglesa, na qual os novos usos do ferro deixavam avistar suas consequências. Destacando que:

Essas invenções não permitiam apenas acelerar o trabalho e economizar mão-de-obra: antes de mais nada, elas asseguravam a precisão perfeita da execução, a regularidade absoluta da forma, que até então fora dispensável, mas se tornava indispensável. Essas máquinas serviram para fabricar outras máquinas. Desenvolvendo seu próprio equipamento, a metalurgia contribuiu para aperfeiçoar o de todas as outras indústrias (MANTOUX, [s.d.]: 298).

¹⁰ Por metalurgia se deve entender a metalurgia do ferro, sua antiga predominância “cresceu à medida que se multiplicavam as aplicações do ferro e do aço” (Mantoux ([s.d.]: 267).

Na Grã-Bretanha somente a indústria têxtil superou a indústria do ferro. Assim como o algodão, tratado industrialmente, o ferro também surgia como um novo material, imbatível em qualidade e preço. Porém, a produção do ferro na Grã-Bretanha se diferenciava da produção de tecidos em razão da origem da matéria-prima. O ferro era produzido somente às custas de recursos naturais internos, como o minério e o carvão em pedra; já o algodão era importado e depois transformado em tecido, e só assim era vendido e exportado. Apesar de não ser o único país a produzir o ferro, se tornou o primeiro a fabricá-lo em grande escala, se beneficiando do monopólio das relações comerciais com o mundo subdesenvolvido. O fato é que os ingleses monopolizaram, por muito tempo, a tecnologia de produção do ferro (SILVA, 1987: 14).

A era da crise do industrialismo têxtil foi também a era do carvão e do ferro, a era da construção ferroviária e conseqüentemente, a primeira fase da industrialização britânica baseada nos têxteis chegou a seus limites. Neste período estava prestes a acontecer o surgimento de uma nova fase do industrialismo, proporcionando bases mais firmes para o crescimento econômico, apoiado nas indústrias de bens de capital, no carvão, no ferro e no aço. Ainda de acordo com Mantoux ([s.d.]: 306-307), “rompidos os limites de produção, o ferro e o aço, com suas qualidades técnicas de coesão e resistência, sua aptidão a adquirir todas as formas e conservá-las indefinidamente, tornavam-se matérias-primas incomparáveis para todas as indústrias”. Ao mesmo tempo que se anunciava a hegemonia do ferro, começava também o predomínio das máquinas. O desenvolvimento da indústria do ferro é o desenvolvimento do maquinismo; de todas as utilizações do ferro essa seria uma das mais importantes. Porém, de acordo com Silva (1987: 15-16), “nenhum dos novos usos do ferro, no entanto, contribuiu de maneira mais decisiva para o desenvolvimento da indústria siderúrgica do que as ferrovias”.

Entre 1830 e 1880 houve um importante incentivo à exportação de bens de capital para construção de ferrovias no exterior: cresciam em escala cada vez maior, executadas em grande parte com capital, materiais e equipamentos britânicos e também, muitas vezes, por empreiteiros britânicos. “A revolução operada nos transportes pelas estradas de ferro e pela navegação a vapor, importantes mercados para as exportações britânicas de ferro, aço e carvão, deu ainda outro impulso à abertura de novos mercados e à expansão dos antigos”, segundo Hobsbawm (2013: 100). Na verdade, foram as necessidades de transporte que deram origem à estrada de ferro. Entretanto, ainda segundo o autor (2013: 104), esse novo sistema de transporte era também “um novo meio de mobilizar a acumulação de capital de todos os tipos

de fins industriais”, uma imensa fonte de emprego que resultou um importante e “duradouro estímulo às atividades nacionais de bens de capital”.

Essa significativa expansão foi reflexo de dois processos paralelos: a industrialização nos países ditos adiantados e a abertura econômica das áreas subdesenvolvidas, que transformaram o mundo na era vitoriana¹¹. O começo desse período é excelente ponto de observação para constatar o sistema característico e crucial das relações econômicas da Grã-Bretanha com o resto do mundo, no sentido literal a “oficina do mundo”, tal era seu predomínio industrial.

O país produzia 2/3 do carvão mundial, cerca de metade do ferro, 5/7 de aço, mais ou menos a metade do tecido de algodão que era produzido para o mercado e 40% (em valor) dos produtos metalúrgicos. Seu maior rival eram os Estados Unidos, a seguir a França, a Confederação Germânica e a Bélgica. Todos esses achavam-se atrasados em relação à industrialização, com exceção da Bélgica. Mas, se esses e outros países continuassem a se industrializar, a vantagem britânica diminuiria inevitavelmente, como aconteceu, pois a economia industrial britânica dependia sobretudo do comércio internacional, para sua expansão. A população britânica cresceu rapidamente, sendo a maior parte de classes trabalhadoras, sem poder aquisitivo para sustentar um mercado intensivo para quaisquer produtos que não fossem de primeira necessidade. Como o comércio da Grã-Bretanha se fazia essencialmente com países subdesenvolvidos, ele dependia da exportação de suas mercadorias, enquanto outros países como Alemanha e Estados Unidos produziam quase que exclusivamente para o seu mercado interno. Talvez por isso houvesse uma limitação de poder aquisitivo, em função do consumo dos produtos britânicos. Este mercado era formado basicamente de duas áreas, sendo uma delas a América Latina, destacando o Brasil, que mais contribuiu com a salvação da indústria têxtil britânica na primeira metade do século XIX (SILVA, 1987: 14-15). De acordo com o autor, “até então, o volume de investimentos britânicos na América Latina foi considerável, a ponto de, em 1880, significar 20% do total”.

A economia britânica criou, então, um padrão característico e próprio de relações internacionais, dependente do comércio exterior, pela troca de suas manufaturas e outros bens de serviços (capital, fretes, operações bancárias, seguros, entre outros) por produtos primários estrangeiros como matérias-primas e alimentos. Cada vez mais, os mercados ultramarinos desempenhavam um importante papel na economia para produtos e capitais. A hegemonia

¹¹ Período do reinado da rainha Vitória na Grã-Bretanha, de junho de 1837 a janeiro de 1901.

britânica no mundo subdesenvolvido se baseava, de certo modo, numa permanente complementaridade de economias (HOBBSAWM, 2013: 125-126 e 129). Nesse sentido, Velho (1995: 22) afirma:

As cidades, sobretudo, por suas atividades comerciais e industriais, constituíram-se nos pontos de articulação dessa grande rede que passou a conectar esferas diversificadas da vida social de sociedades distantes, geográfica e culturalmente, uma das outras. Este processo, iniciado com a expansão marítima europeia, não provocou a homogeneização das sociedades mas aproximou-as através de um complexo sistema de trocas que, tendo o mercado como motor básico, de fato propiciou interações dos mais diferentes tipos. Estas se deram não só através de mecanismos econômicos e comerciais mas também graças ao contato, geralmente difícil, entre universos simbólico-culturais dramaticamente distintos.

Ainda, de acordo com Velho (1995: 18), esse processo só pode ser compreendido associado à formação de um mercado mundial, através da expansão da moeda como meio de troca universalizante e da ampliação do horizonte de trocas materiais e simbólicas. As seguidas inovações econômicas e tecnológicas, aceleradas a partir do século XVIII, conceberam um processo de mundialização ao firmarem elos econômicos, políticos e culturais entre praticamente todas as grandes regiões do mundo. Novos produtos, novos valores e padrões se difundiram por todos os cantos do mundo de forma rápida, especialmente nas cidades, principal mercado e vitrine desse conjunto de inovações. A cidade tornou-se o lugar das mudanças de novas formas de sociabilidade e interação social.

A demanda instaurava uma geografia e uma sociedade. [...] “as riquezas se dividiam entre cidades em razão do consumo que nelas acontecia”, e era o consumo que gerava o crescimento a partir de “um modo de vida”. Os habitantes, novos e antigos, eram confrontados com novos comportamentos e adquiriam novos hábitos. As necessidades de cada um se desenvolviam, estimulando o crescimento urbano, a economia rural, cujos atores reagiam também, porém mais lentamente, às solicitações das Luzes urbanas (ROCHE, 2000: 59).

A explosão demográfica, resultado de mudanças sócio-econômicas, com progressos médicos e sanitários, multiplicou o número de habitantes, em um curto período de tempo, dos principais centros urbanos. As correntes migratórias e os diversos deslocamentos de população transformaram a relação tradicional entre cidade e campo. A divisão social do trabalho, com as novas regras e características do capitalismo em ascensão, desfez modos de vida tradicionais, modificando tanto as estruturas sociais como o ambiente natural. Segundo Cardoso (2008: 46), o processo de industrialização provocou mudanças muito mais amplas que a simples transformação dos métodos produtivos no século XIX, o que causou um crescimento urbano até então inédito na história da humanidade. Cada vez mais pessoas usavam os novos meios de transportes para irem às cidades em busca de empregos nas

fábricas e no setor de serviços, que se expandia para atender às grandes concentrações de população. Ainda, afirma o autor:

De modo análogo à organização industrial das fábricas, as cidades também passaram a possuir um grau inédito de divisão de tarefas, ou funções. Foram surgindo bairros novos, residenciais e industriais, proletários e abastados, conectados a um ou mais centros por redes viárias, de transportes e de comunicação visual. [...] Esse aumento da quantidade de indivíduos vivendo em um pequeno espaço ocasionou transformações profundas na natureza das relações entre eles (CARDOSO, 2008: 46).

Cada vez mais a ordenação do espaço público das cidades era uma preocupação das autoridades municipais em todo o mundo. Em diversas cidades foram empreendidas reformas urbanas de grande porte, em nome da higiene, da segurança e do progresso, inspiradas no símbolo maior, a reurbanização de Paris executada pelo Barão Haussmann na época do Segundo Império francês, entre 1853 e 1870. Ao longo da segunda metade do século XIX também foram introduzidas reformas e melhoramentos urbanos no Brasil. As necessidades desses serviços exigiram mão de obra e materiais especiais; diante disso, empresas privadas estrangeiras foram contratadas através de concessões públicas do serviço, “o que significava que também a tecnologia e os projetos vinham todos de fora, envolvendo pouca ou nenhuma transferência de capacidade produtiva para o solo brasileiro” (CARDOSO, 2008: 67-68).

Na década de 1870, houve na Europa a consolidação do discurso de defesa de um padrão de civilização e civilidade sustentado no progresso da ciência, da tecnologia e da industrialização. Acontecimentos científicos, tecnológicos e industriais como o aumento da eficácia da agricultura, da conservação de alimentos, da proximidade do consumo, através da implantação das ferrovias e construção de navios de grande tonelagem, repercutiram na vida material na medida em que se construía uma nova subjetividade. Foram um meio de propaganda eficaz, à medida que o mundo se viu influenciado e convencido, social e psicologicamente, pela incrível competência dos países europeus de impor um “modelo hegemônico de bem-estar e estar bem no mundo”. Esse modelo se definiu pela estratégia de circulação de mercadorias, pelo deslocamento da população e pela introdução de agentes para atualizar e defender o sentido válido de existência humana definido pela cultura capitalista (FREITAS, 2011: 1-2). Neste sentido, de acordo com Pesavento (1997: 16), “afirma-se que o capitalismo é um “agente unificador da história”, entendendo esta designação como a propriedade manifestada pelo capital ao se expandir em escala mundial de tender a universalizar práticas e valores adequados a sua reprodução”.

Ao longo do século XIX foi-se moldando uma nova ordem social, oposta à desordem e desagregação, que marcou o início da industrialização nos países europeus. De acordo com Cardoso (2008: 73), chegou-se ao fim do século dotado de instituições e de serviços encarregados de “impor e manter a ordem, desde polícia e bombeiro até escolas e hospitais”. No Brasil, assim como no resto do mundo, a nova sociedade urbanizada se organizou ao redor de ideias, como ordem e progresso, indústria e civilização.

O processo civilizador, desde a Idade Moderna, disseminou e consolidou valores e regras que conferiram visibilidade e forma sociais a um estilo de vida culto e civilizado em oposição ao estilo “bárbaro” medieval. De como se portar em público, à mesa, como conversar, como “flanar” sem rumo, como se vestir, como conceber o espaço doméstico, originaram as regras exteriorizadas por gestos e objetos mais variados, apropriados pelos nobres, portadores de uma distinção: a do sangue. O fim da Idade Moderna marcando o final do feudalismo e a emergência da burguesia, são causa e consequência desse processo civilizador. “Esses fatos deslocaram o mecanismo de distinção social da condição de sangue para a condição de posse dos recursos necessários para adquiri-los”, de acordo com Camargo (2008: 18). O estilo de vida de uma classe precisamente estruturada sob o critério de hereditariedade se desfaz numa condição de vida marcada por objetos acessíveis a quem puder comprar, no qual a capacidade de consumo é o signo dessa nova nobreza, ou seja, essa nova classe social, a burguesia.

A Revolução Industrial conforma os novos tempos, a produção e consumo estão intimamente associados. A cidade que emerge da Idade Moderna nada mais tem a ver com a cidade medieval, é feita para o passeio, o comércio e o entretenimento. O momento privilegiado de amadurecimento desse processo civilizador aconteceu ao longo do século XIX, quando se dá uma série de acontecimentos que proporcionam uma nova civilização (CAMARGO, 2008: 18-19).

No final do século XVIII, a elite francesa adotou algumas regras e padrões à mesa, como também regulou condutas e posturas para locais públicos e, principalmente, de grande convivência social. De acordo com Schwarcz (2013: 195), tais regras não têm origem nesse momento apenas na corte francesa, mas é de lá que partiram, em nome da “etiqueta” e da “civildade”, a normatização dos grandes aos pequenos detalhes da vida social cotidiana.

[...] era a “etiqueta que organizava tal teatro da corte, estabelecendo categorias claras, que distinguiram os homens desse mundo do resto da multidão. Não só nos

hábitos, mas também no vestuário, nas expressões e nos gestos criavam-se e marcavam-se, de maneira visível, diferenciações sociais, mais dificilmente perceptíveis nessas sociedades, em boa parte iletradas, de finais de século XVIII (SCHWARCZ, 2013: 196).

Se o costume partia da corte, ele servia de modelo para outras classes e países, sendo disseminado e assimilado de formas diferentes, de acordo com o local onde fosse inserido. Tratava-se de um código específico de comportamento, que logo foi denominado de civilizado, que surgiu a princípio nas grandes cortes europeias e, a partir do século XIX, se estendeu a espaços e estratos mais amplos. Ainda, segundo Schwarcz (2013: 197), “o comportamento nobre e cortês passa a ser comparado aos modos rudes do camponês, e a postura oposta à deste é recomendada e ensinada a adultos e crianças.

Contudo, para Elias (1994: 23), “civilização” se refere também a uma variedade de fatos, tais como: nível da tecnologia, tipo de maneiras, desenvolvimento dos conhecimentos científicos, ideias religiosas, costumes, tipo de habitações, sistema judiciário e também ao modo de preparação dos alimentos. O nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica e visão do mundo procura descrever a sociedade ocidental, tudo aquilo de que se orgulha. Este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si, ou seja, a consciência nacional. Resume tudo em que uma sociedade ocidental dos últimos três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas, porém “mais primitivas”.

Entretanto, “civilização” não tem o mesmo significado para as diferentes nações ocidentais europeias. Para ingleses e franceses, significa seu orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade. Refere-se ainda a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais, a realizações, mas também a atitudes ou “comportamento” de pessoas, sem muita importância se realizaram ou não alguma coisa. Já para os alemães é grande a diferença da forma como utilizavam o conceito de civilização. De acordo com Elias (1994: 23-24), o termo “*zivilisation*” significa algo que tem utilidade, mas, apesar disso, tem um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana. Os alemães usam a palavra “*Kultur*”¹², que expressa o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser, a qual se

¹² Os conceitos de *Kultur* e “civilização”, para sermos exatos, portam o selo não de seitas ou famílias, mas de povos inteiros ou talvez apenas certas classes. Mas, em muitos aspectos, o que se aplica a palavras específicas de grupos menores estende-se também a eles: são usados basicamente por e para povos que compartilham uma tradição e situação particulares (ELIAS, 1994: 26).

refere sobretudo a fatos intelectuais, artísticos e religiosos, fazendo uma nítida divisão entre fatos deste tipo, por um lado e, por outro, fatos políticos, econômicos e sociais.

Nesse sentido, para Starobinski (2001: 14-18 e 26), “civilização e progresso são termos destinados a manter as mais estreitas relações”. O conceito de civilização é propício a receber uma significação diversificada, como: abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo. Pode significar, ainda, “não mais um processo, mas um estado de cultura e de equipamento material”. Portanto, de acordo com o autor, “civilizar seria, tanto para os homens quanto para os objetos, abolir todas as asperezas e as desigualdades grosseiras, apagar toda a rudeza, suprimir tudo que poderia dar lugar ao atrito, fazer de maneira que os contatos sejam deslizantes e suaves”. Além do mais, pode ser um conceito unificador para os indivíduos, indicando um resultado cumulativo desse processo, que faz deles civilizados e os diferindo de uma nação da outra.

Já no fim do século XIX, o termo “civilização” muitas vezes era usado como sinônimo de progresso e modernização, portanto, diante da expansão econômica e urbana de Fortaleza, os poderes públicos, as elites enriquecidas e os setores intelectuais realizaram “um significativo conjunto de reformas urbanas capaz de alinhar a cidade aos códigos de civilização, usando como referência os padrões materiais e estéticos dos grandes centros urbanos europeus” (PONTE, 2007: 164). Sobretudo através de estratégicas medidas embelezadoras, saneadoras e higienistas para ordenar seu espaço e disciplinar sua população. A “civilização” enfim chegara a Fortaleza. Porém, de acordo com o autor (2007: 162-163), vale esclarecer que o termo “civilização”, naquele fim de século, era sinônimo de progresso e modernização, portanto, não bastaria apenas dotar Fortaleza de equipamentos e serviços modernos: era necessário “civilizar e “domesticar” a população, acima de tudo os setores populares, “cujos hábitos e costumes eram tidos como rudes e selvagens pelos agentes daquele processo civilizador”.

Assim sendo, por meio das coisas, expressões concretas das necessidades, dos propósitos e da atividade humana, a Revolução Industrial agiu sobre o homem, imprimindo uma marca na sociedade moderna. Primeiramente na Inglaterra, depois em países considerados “civilizados”, que transformou, de certa forma, as condições de vida de grande parte da coletividade. No pensamento de Hobsbawm (2013: 70), “existe, na verdade, uma

relação entre a Revolução Industrial como provedora de conforto e como transformação social”.

O século XIX, desde o seu começo, foi um século que, a várias revoluções, através de grandes impactos, sobre economias, políticas, atitudes, comportamentos humanos, juntou esta: a conciliação de, para muitos, aparentes contrários, representados, por um lado, pela mecanização, pela industrialização, pela tecnicização e, por outro lado, pela persistência, entre os homens civilizados mais atingidos por esses impactos, de um ânimo artístico a resistir a inovações mecânicas. Inovações industrializantes, tecnicizantes, comprometedoras de expressões artísticas do próprio viver cotidiano (FREYRE, 1988: 280).

2.2 ESTRUTURAS METÁLICAS E ARQUITETURA DO FERRO – INOVAÇÃO E MUNDIALIZAÇÃO

“Quando o ferro se tornou a matéria mais importante da produção, foi ele, então, o acontecimento dos acontecimentos na evolução da humanidade”.
(BRAUDEL, 1997: 339)

A história do ferro como material de utilidade mais que meramente auxiliar na arquitetura iniciou-se durante a Revolução Industrial, entre fins do século XVIII e princípio do século XIX, ao se descobrir uma maneira de produzi-lo industrialmente. Passou a ser utilizado na construção de edificações, ferrovias, locomotivas, navios, maquinaria, sistemas de instalações sanitárias e gás. Contudo, o surgimento do capitalismo permitiu o rápido desenvolvimento da indústria metalúrgica com novas possibilidades de criação. Com as modificações introduzidas nos processos de fabricação do ferro, durante o século XVIII, na Inglaterra, seu uso se difundiu na construção, elevando a produção e a qualidade, aperfeiçoando as formas de sua utilização, e os efeitos econômicos e sociais da industrialização.

A metalurgia do ferro, conhecida na Europa desde o século XV a.C, era praticada de forma elementar. O uso de ferro em edificações é bastante antigo, sendo seu emprego mais comum o de reforço da construção, em tirantes e peças para consolidar paredes, com o objetivo de equilibrar as forças horizontais na alvenaria. A utilização do ferro em maior escala deu-se a partir da segunda metade do século XVIII, com a Revolução Industrial. No mundo ocidental, as peças, até então, eram feitas em pequenas dimensões, devido ao pouco

desenvolvimento tecnológico, e aos custos de fabricação, que não permitiam que se obtivessem peças maiores, pois a quantidade de ferro produzida era pequena, o que tornava o material caro e raro (KÜHL, 1998: 19). Nesse sentido, Giedion (2004: 193) afirma:

[...] Mesmo os anéis de ferro utilizados por Michelangelo para fixar a cúpula de São Pedro devem ser considerados meramente como elementos de amarração. [...] A baixa resistência à exposição ao ar livre e a inexistência de precedentes clássicos não constituíram as únicas razões pelas quais o ferro desempenhou um papel tão modesto nas construções. Havia também dificuldade em produzi-lo, exceto em quantidades relativamente pequenas.

No começo o ferro se destinou somente à produção de máquinas, porém, em 1767 os primeiros trilhos de ferro foram moldados. Segundo Benjamin (1991: 32), “o trilho se torna a primeira peça montável de ferro, sendo o precursor da viga de sustentação”.

No início do terceiro quartel do século XVIII, a primeira ponte (Figura 2) de ferro fundido foi erguida sobre o rio Savern, na Inglaterra, executada entre 1775-79. “Representava um dos mais avançados usos de um material tão antigo e que então começava a ter sua tecnologia aplicada”, segundo Souto Maior (2010: 8).

Figura 2 – Ponte Savern (1775-79)



Fonte: GIEDION, 2004: 196.

Consiste em um arco único, com vão de 30,6 metros e uma altura de 13,7 metros, constituída por cinco nervuras de ferro fundido, e uso de excelente desenho de círculo e retângulos. Foi construída nas oficinas de Darby em Coalbrookdale, na Inglaterra, único lugar onde tal estrutura poderia ter sido produzida. A concepção estrutural da obra era semelhante à de pontes de pedra e a junção das partes de ferro foi baseada em técnicas de construção de tesouras de madeira, uma solução, de certa forma, decorrente de métodos construtivos tradicionais; contudo, a inovação tecnológica era o novo material industrializado.

Porém, de acordo com Giedion (2004: 195), o desenho dessa ponte não tinha ambições artísticas em termos arquitetônicos, não representava nenhuma grande realização na época, mas abria um caminho para obras de grande importância. Esse modelo propagou-se pela Europa e foram construídos vários exemplares similares a ela. Contudo, Costa (2001: 26) afirma:

Na época de sua construção, ela causou grande impacto, atraiu visitantes de toda a Grã-Bretanha e foi considerada a “oitava maravilha do mundo”. Tornou-se excelente publicidade para o ferro fundido, que ganhou espaço rapidamente e aparece utilizado em obras extraordinárias, como as estufas de Chatworth, 1837-40, o Crystal Palace, 1850-51, as grandes estações ferroviárias, as pontes suspensas da era vitoriana e todo o elenco de novas estruturas em ferro e vidro, cuja importância independe de suas funções como mercado, estufa ou edifício de exposições.

Outra ponte (Figura 3) de grande importância nesse período inicial foi a de Sunderland, erguida entre 1792 e 1796, onde se empregou seis armações de ferro para vencer um vão de 71 metros através de um único arco. Segundo Kühl (1998: 23), “mostrava-se, assim, a eficiência da substituição da pedra pelo metal, em uma ponte que foi, por muito tempo, um modelo a ser admirado e seguido”.

Figura 3 – Ponte Sunderland (1793-96)



Fonte: GIEDION, 2004: 197.

No entanto, o aparecimento das ferrovias, a partir de 1830, resultou notáveis mudanças em todo o sistema de transporte da época, responsáveis por grandes transformações nas cidades e pelo surgimento de um novo tipo arquitetônico, como estações, depósitos, garagens de locomotivas, entre outros. Favorecendo também, neste caso, o desenvolvimento das pontes metálicas, que no início de suas construções baseavam-se em técnicas tradicionais e artesanais seculares, mostrando-se ainda ineficientes para o emprego dos metais ferrosos. Contudo, as pontes constituíram um campo de experimentação privilegiado pelas suas

peculiaridades e pelo seu uso específico. Paralelamente à construção das primeiras pontes, de acordo com Kühl (1998: 24), o ferro também foi empregado em coberturas de edificações arquitetônicas. Ainda segundo a autora (1998: 69), “os componentes de ferro, pelas próprias características de sua produção, traziam intrinsecamente o embrião da pré-fabricação, como se verificou nos exemplos precursores da construção de pontes metálicas”.

Segundo Silva (1987: 44), as pontes metálicas, tanto na Europa, onde apareceram pela primeira vez, quanto no resto do mundo, foram tranquilamente aceitas, “sem qualquer tipo de contestação, foram sempre saudadas com entusiasmo pela audácia das soluções que ostentavam e, mais importante ainda, se apresentavam como obras sem referências anteriores”.

Logo se fizeram tentativas de substituir a madeira ou a pedra pelo ferro. Apesar de ser considerado que a construção em pedra e cal ou alvenaria de tijolos fossem soluções satisfatórias e comprovadas secularmente, procurava-se impor o novo material para fabricação de edifícios. O ferro fundido se tornou a matéria-prima para fabricação de peças artísticas reproduzidas em escala industrial e permitiu grandes avanços na arquitetura; de insignificante e escondido a princípio, foi aos poucos se estabelecendo até tomar por completo os espaços.

No continente europeu, o ferro foi utilizado pela primeira vez para fins construtivos como material para cobertura, substituindo as cobertas de madeira dos teatros e depósitos, material facilmente inflamável. Na França, foi construída uma cobertura para o Théâtre-Français (1786); e a cúpula do Celeiro de Paris (1811), uma estrutura de ferro e cobre, que substituiu uma de madeira, após um incêndio. Em 1850, numa cúpula em ferro fundido para a rotunda do Museu Britânico, foram utilizadas nervuras de ferro, que se estenderam do chão ao teto, na construção do grande edifício. Quase na mesma época (1855-63), o antigo domo de madeira do Capitólio dos Estados Unidos, em Washington, foi substituído, também, por outro, com nervuras de ferro fundido (GIEDION, 2004: 200-201).

Como consequência, surgiu uma nova abordagem tipológica, passando a refletir com maior profundidade sobre o programa arquitetônico. Desenvolveram-se programas que surgiram ou se transformaram no século XVIII, como museus, bibliotecas, prefeituras, jardins públicos, mercados cobertos, quartéis, hospitais, prisões, além dos novos tipos arquitetônicos, consequência direta da Revolução Industrial, tais como estações ferroviárias, pavilhões de exposições internacionais e lojas de departamento, um campo privilegiado para novas

experiências. Segundo Kühl (1998: 20-21), “a arquitetura do ferro adquire, dessa forma, um valor simbólico e um papel de destaque, na medida em que possibilitou uma renovação da linguagem arquitetônica, abrindo uma das vias para o racionalismo”. Nesse sentido, a autora afirma:

As questões estilísticas poderiam parecer secundárias, devido à urgência de se construir novas edificações e às grandes mudanças sociais e econômicas. O século XIX foi marcado, no entanto, por uma intensa crise de valores plásticos tradicionais, pela busca de uma unidade de estilo e pelas tentativas de se definir uma linguagem própria à época. [...] No entanto, a arquitetura foi marcada pelo historicismo, pela evocação e associações, sendo a imitação uma prática bastante frequente (KÜHL, 1998: 20).

Nessa lógica, Benjamin (1991: 32) afirma, que “à forma de um meio de construção que, no começo, ainda, é dominada pela do modo antigo, correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo”. Segundo o autor, essas imagens são representações do desejo e nelas a sociedade “procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção”.

O desenvolvimento de fabricação não se limitava somente ao ferro. A industrialização do vidro também mostrou grande progresso, permitindo sua fabricação em placas de dimensões maiores e custos menores, facilitando seu emprego em superfícies mais extensas, como as coberturas de passagens e galerias (KÜHL, 1998: 28).

O caráter industrial da produção de materiais de construção não se restringia ao ferro, estendendo-se a vários outros, tais como a madeira, o tijolo e o vidro. Esse avanço tecnológico, em substituição aos métodos artesanais de fabricação, possibilitou o deslocamento parcial do local de produção do canteiro de obras para a indústria. Todos os materiais passaram por renovações, seja na melhoria da sua qualidade, ou ainda na evolução de seu emprego (KÜHL, 1998: 20).

O surgimento das galerias é dado pelos primórdios da construção do ferro, aparecendo pela primeira vez na história da arquitetura um material artificial, bem como, uma das principais condições para o seu florescimento; é a alta do comércio têxtil. As galerias são centros comerciais de mercadorias de luxo, sendo um local de atração dos consumidores, que não cansavam de admirá-las, sendo também o cenário das primeiras iluminações a gás. (BENJAMIN, 1991: 31). Segundo o autor, um Guia Ilustrado de Paris, da época, afirmava:

“Estas galerias são uma nova invenção do luxo industrial, são vias cobertas de vidro e com piso de mármore, passando por blocos de prédios, cujos proprietários se reuniram para tais especulações. Dos dois lados dessas ruas, cuja iluminação vem do alto, exibem-se as lojas mais elegantes, de modo tal que uma dessas passagens é uma cidade em miniatura, é até mesmo um mundo em miniatura”.

A construção de ferro e vidro levou a arquitetura do século XIX a novas soluções. Os dois materiais foram conjugados, pela primeira vez, na Galerie d'Orléans (Figura 4), em Paris (1829-31), situada no final do jardim interno do Palais Royal, lugar de encontro da sociedade elegante da época. Foi uma obra precursora não só de grandes galerias, como a Galleria Vittorio Emanuele (Figura 5), em Milão (1865-67), mas também dos salões de ferro e vidro das grandes edificações das exposições universais, de acordo com Giedion (2004: 204).

Figura 4 – Galerie d'Orléans



Fonte: GIEDION, 2004: 204.

Figura 5 – Galleria Vittorio Emanuele



Fonte: ARGAN, 1992: 84.

As vantagens do ferro¹³ e sua união com o vidro, configuraram um caráter funcional, monumental e simbólico à arquitetura moderna. Foram materiais de evidentes utilidades para mercados cobertos e estações ferroviárias, dois tipos de construções trazidos para primeiro plano pelo extraordinário aumento da população urbana nos princípios do século XIX e pela crescente troca de materiais e de produtos entre as fábricas e as cidades. Nessa lógica Pevsner (2002: 130) afirma:

“A Humanidade criará um tipo de arquitetura totalmente novo... no momento em que os novos métodos criados pela... indústria forem utilizados. A aplicação do ferro permite e facilita o uso de muitas formas novas, como se vê nas estações ferroviárias, nas pontes e nos telhados das estufas”.

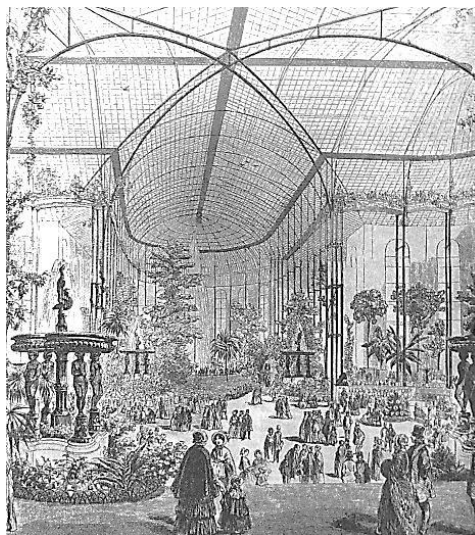
O vidro foi, ainda, bastante utilizado nas vitrinas de lojas, onde, associado com frequência ao ferro, permitiu inovações na forma de apresentar as mercadorias. Foi também amplamente utilizado na construção de estufas e jardins de inverno, que eram construídos para variados fins (científicos ou não), tanto públicos, em jardins botânicos, parques ou

¹³ O ferro e o vidro são empregados na construção desde tempos imemoriais, mas é somente neste período que os progressos da indústria permitem que suas aplicações sejam ampliadas, introduzindo na técnica das construções conceitos totalmente novos (BENEVOLO, 2004: 42).

exposições internacionais, tanto privados, como as estufas para classes mais abastadas, em propriedades rurais ou na cidade. (KÜHL, 1998: 29).

Numerosas estufas foram construídas nesse período na Europa, dentre as principais exigências eram abrigar e iluminar, estimulando o emprego de dois materiais industrializados por excelência, o vidro e o ferro. Os jardins de inverno rapidamente se tornaram ponto de encontro da sociedade da época. Em 1847, um Jardim de Inverno e Sala de Reunião (Figura 6), foi construído em Paris. Este edifício transformou a simples estufa em um lugar de reunião social, compreendendo salão de baile, café, sala de leitura e venda de pinturas, as quais eram dispostas ao longo das altas paredes de vidro. Foi considerado, segundo a *Encyclopaedia of Gardening*, de Londres, em 1850, um edifício magnífico e um dos maiores e mais belos da Europa. Tinha um comprimento de 91 metros, largura máxima, 54 metros e altura máxima de 18 metros. De acordo com Giedion (2004: 268), Joseph Paxton pode ter se inspirado nesta famosa edificação cruciforme para projetar o Palácio de Cristal, o pavilhão da Exposição Universal de Londres¹⁴, de 1851, uma das construções mais emblemáticas para a divulgação da arquitetura do ferro.

Figura 6 – Jardim de Inverno e Sala de Reunião em Paris (1847)



Fonte: GIEDION, 2004: 268.

Na realidade, de acordo com Silva (1987: 26-27), “o Palácio de Cristal já era fruto de toda uma experiência anterior, embora ele mesmo tenha sido considerado um precursor”. De acordo com o autor, o que determinou a vitória dessa obra foi o curto prazo de sua construção e não a sua excelência estética. Na época, o Palácio de Cristal foi aclamado por se

¹⁴ Ver o tópico 2.4 deste Capítulo.

constituir uma proeza da técnica e do espírito empreendedor dos industriais ingleses, enfim, era o objetivo da exposição de 1851.

A arquitetura do ferro nasceu nessa época de modificações técnicas, sociais e culturais relacionadas com a Revolução Industrial. De acordo com Giedion (2004: 207), “as sementes desta nova arquitetura foram plantadas no momento em que a manufatura deu lugar à produção industrial”. Pode-se considerar, ainda, que a arquitetura do ferro foi uma novidade, uma inovação, portanto uma revolução tecnológica que transformou os edifícios metálicos em produtos industrializados. Pela sua própria natureza, a grande maioria das edificações pré-fabricadas em ferro tinham que ser montadas, e eventualmente poderiam ser desmontadas e remontadas em outro local. Nessa lógica, segundo Silva (1987: 28), a arquitetura perderia sua ligação secular com o solo, tornando-se, portanto, portátil.

O ferro fundido, depois de adaptado em termos industriais foi empregado na construção de tipos inéditos de edifícios, sem precedentes na história da arquitetura. Estações ferroviárias, grandes estufas de jardim e pavilhões de exposições, como também novas versões de mercados, museus, bibliotecas, lojas, fábricas, novos tipos de equipamentos urbanos, “tanto sob a forma de “peças únicas”, especiais para determinados projetos, quanto em componentes adaptáveis aos mais diferentes objetivos”, segundo Costa (2001: 31). A ampla utilização desses novos materiais deveu-se aos fundidores, aos arquitetos, aos construtores e, especialmente, aos engenheiros.

Durante o século XIX, o ferro foi amplamente utilizado como elemento construtivo nos mais diversos programas arquitetônicos, como também em partes de edificações, a exemplo de varandas, marquises, colunas, balcões, grades, portões, entre outros. O desenvolvimento urbano no decorrer do século e os numerosos projetos de intervenção em diversas cidades proporcionaram o emprego de um grande número de equipamentos urbanos feitos de ferro fundido. São testemunhos os inúmeros coretos, fontes, luminárias, bancos nos mais diversos espaços públicos espalhados pelo mundo. Paris, sob a administração de Haussmann, entre 1853 e 1870, foi iluminada por candelabros de ferro, época de grande desenvolvimento da iluminação pública a gás, servindo de exemplo para muitas cidades ao redor do mundo.

Ainda nessa época, o interesse cultivado pelas condições de higiene e conforto, levou à instalação de chafarizes de água potável, sanitários públicos, quiosques para venda de

jornais, que também serviam de suporte para propagandas, e relógios. As principais companhias produtoras tinham em seus catálogos diversos equipamentos, numerosos modelos, que tanto eram vendidos nos mercados internos, quanto exportados para diversas regiões do mundo (KÜHL, 1998: 57).

Além disso, o Brasil comprou da Inglaterra muitos elementos de composição arquitetônica, “como escadas em caracol desmontáveis, estruturas de clarabóias, marquises envidraçadas, gradis, guarda-corpos e esbeltas colunas ornamentadas que tanto serviam para compor alpendres lambrequinados como para sustentar pavimentos elevados” (LEMOS¹⁵, 1985: 48-49 apud COSTA, 2001: 37). Nessa lógica, Costa (2001: 36-37) afirma que diversas regiões do mundo importavam peças e estruturas arquitetônicas completas em ferro:

Na área de arquitetura e construção, desde simples casas desmontáveis até os mais sofisticados edifícios, galerias etc. foram enviados para a Criméia, os desertos da Austrália, as zonas de garimpo de ouro dos Estados Unidos, as regiões brasileiras enriquecidas subitamente pela exportação de produtos tropicais, os funcionários europeus na África, Índia e outras partes do Oriente, América Latina, Caribe, enfim, onde houvesse dinheiro e urgência, isto é, falta de tempo e mão-de-obra capacitada pra construir e conseguir um mínimo de conforto que compensasse a distância e a falta de civilização moderna. Havia também, nas colônias britânicas, a intenção de preservar um certo ambiente inglês que ajudasse a conservar alto o espírito de seus agentes e, nos países em vias de desenvolvimento, a ambição de ser moderno e progressista.

Do ponto de vista financeiro, as edificações, tornando-se portáteis, eram exportáveis e utilizavam em sua fabricação mão de obra europeia, o que servia com perfeição aos interesses comerciais, atendia às demandas técnicas e à exigência de operários mais qualificados, especialistas em trabalhos siderúrgicos, segundo Costa (2001: 33). O uso da arquitetura de ferro se explicava não só pela praticidade mas, também, por ter representado uma grande conquista tecnológica da construção civil.

No decorrer do século XIX, esse princípio de fabricação por partes a serem montadas passou por grandes transformações, além das técnicas de produção e os próprios materiais, cujo objetivo era reduzir o trabalho no canteiro de obras ao mínimo necessário (KÜHL, 1998: 67).

A intenção muito direta dos técnicos, fundidores e empresários era, principalmente, criar um processo que possibilitasse deslocar da área de operações de campo para o interior das fábricas a maior parcela do trabalho de construção, o qual seria melhor controlado e progressivamente mecanizado. Essa transferência da construção no local para uma edificação planejada industrialmente foi [...] um dos mais

¹⁵ LEMOS, Carlos A. C. **Alvenaria burguesa**. São Paulo, Nobel, 1985.

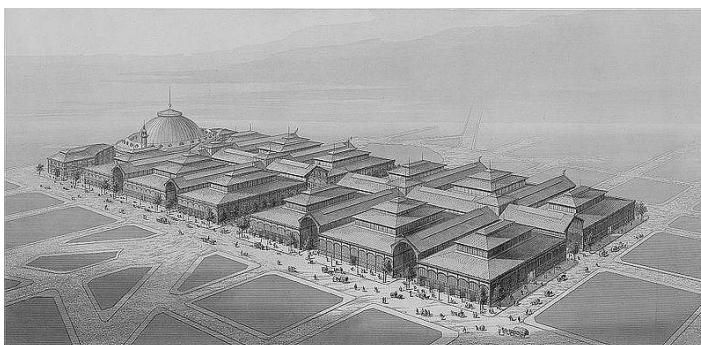
fascinantes pontos de inflexão na curva da evolução arquitetural (COSTA, 2001: 32).

A pré-fabricação tinha tornado o preço dos edifícios relativamente baixo, se comparado aos das edificações feitas segundo métodos construtivos tradicionais. O custo do transporte das peças pré-fabricadas enviadas por navio era percentualmente pequeno. De acordo com Kühl (1998: 67), dados da segunda metade do século XIX apontavam que era mais caro enviar esses edifícios metálicos por trem de Glasgow a Londres do que exportá-los de navio de um porto inglês para a Austrália ou Índia, sendo as despesas com o frete em torno de 2% do custo da edificação. Além do custo de montagem também ser reduzido, difundindo ainda mais o emprego dessas edificações por vários países pelo mundo.

Como resultado de um acelerado processo de urbanização, surgiram na Europa, os mercados públicos em ferro. “Os mercados sempre figuraram entre as grandes obras civis e, desde a Antiguidade, constituem centros da vida urbana”, segundo Costa (2001: 131). Ainda segundo a autora, para resolver os problemas sanitários agravados pela urbanização, o uso de estruturas de ferro foi decisivo, embora tenha se estabelecido lentamente, estimulado pelo uso das galerias de ferro, que se multiplicaram por Paris e em seguida em Londres.

Nesse contexto, coube aos franceses a iniciativa da construção do mercado que serviria de exemplo para todos que se fizeram a partir de então. Fato semelhante aconteceu com o Palácio de Cristal londrino, que inspiraria edificações das exposições mundiais a partir de sua edificação em 1851. O interesse pela construção de mercados cobertos modernos marcou a primeira metade do século XIX na Europa. Entre 1854 e 1857 foi construído o conjunto do Mercado Central de Paris, os *Halles Centrales* (Figura 7), projetado por Victor Baltard, arquiteto e funcionário da prefeitura de Paris, então sob a administração do grande reformador da cidade, Haussmann (SILVA, 1987: 37).

Figura 7 – Halles Centrales - vistas externa e interna



Fonte: SILVA, 1987: 39.



Fonte: THOMINE-BERRADA, 2012: 60.

Vários mercados menores se espalharam por Paris, por toda a França e por todo o mundo. Assim como, também, outros países industrializados produziram seus mercados e os exportaram para diversas regiões do mundo. Com a estrutura portante e a coberta em ferro, com lanternins e venezianas de vidro, “passaram a ser desejados por qualquer cidade que quisesse demonstrar ser tão moderna quanto Paris”, segundo Silva (1987: 25).

O sistema adotado por Baltard, de dispor pavilhões que se interligavam, revelou-se eficaz em vários casos de cidades menores, que não necessitavam evidentemente de um mercado com dimensões do de Paris, mas que podiam fazer encomendas, estimando a quantidade de pavilhões que iriam necessitar. Naturalmente, por se tratar de estruturas moduladas em um sentido, os próprios pavilhões podiam ter seus comprimentos variáveis, de acordo com os pré-dimensionamentos das necessidades (SILVA, 1987: 25).

No Brasil, dentre os edifícios pré-fabricados em ferro importados, nenhum tipo foi tão útil e tão disseminado quanto os mercados públicos. No período compreendido entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, houve no Brasil uma grande importação de complementos e edifícios de ferro pré-fabricados, produzidos nas indústrias europeias, empregados para os mais variados fins, desde teatros, mercados, estações ferroviárias e quiosques, até fontes, postes de iluminação e todo tipo de acessórios de construção, cuja procedência variava entre Grã-Bretanha, França, Bélgica e Alemanha. Exemplares semelhantes ocorreram na mesma época, também em várias outras partes do mundo, como: Argentina, Peru, Chile, Uruguai, Paraguai, México, Vietnã, Índia, Marrocos, Austrália, África do Sul, Caribe, entre outros. Essa propagação aconteceu, sobretudo, devido à expansão colonial e penetração econômica europeia (COSTA, 2001: 9).

No mundo todo, para enfrentar os problemas de crescimento, saúde pública, transportes urbanos, comércio etc., soluções encontradas em Paris, Londres, Nova York, eram exportadas para diferentes partes do mundo, embora nem sempre compatíveis com as culturas e peculiaridades econômicas de cada lugar, o que ocasionou algumas situações curiosas mas não anulou a legitimidade original do propósito que era também conseguir melhor qualidade de vida, mais higiene e conforto (COSTA, 2001: 14-15).

De acordo com Silva (1987: 10), não foram copiados, nem reinterpretados, como outros modelos arquitetônicos europeus, pois nessa época a siderurgia brasileira ainda não era capaz de tal produção. Foram importados para resolver demandas relativas ao crescimento, aformoseamento das cidades e muitas vezes eram entendidas como símbolo de progresso. O Brasil ao importar os produtos europeus, de acordo com Costa (2001: 11), “recebia objetos “modernos”, frutos de uma tecnologia de ponta na época, sem que o país tivesse vivido o processo de industrialização e modernização”. A arquitetura de ferro evidencia esta contradição, pela dimensão e importância da representação dessas peças.

Além das mudanças sócio-econômicas, as transformações tecnológicas ocorridas durante a segunda metade do século XIX provocaram também, modificações nos modos de habitar e construir. Com a instalação de ferrovias e linhas de navegação, novas condições de transporte no país, vieram permitir o surgimento desse novo fenômeno, edifícios importados e produzidos pela indústria.

[...] Fabricados nos países europeus, vinham desmontados, em partes, nos porões dos navios. A importação era completa, pois compreendiam de estruturas e vedações até coberturas, escadas e peças de acabamento, que eram aqui montadas, conforme as instruções e desenhos que as acompanhavam. [...] As peças, numeradas, facilitavam a montagem, tornando-a mais rápida e dispensavam em parte a mão-de-obra especializada no local (REIS FILHO, 1983: 156).

A importação de edifícios pré-fabricados de ferro não se deu, uniformemente pelo território nacional, como também, não se localizou especificamente em uma cidade ou região e nem tão pouco em grandes proporções. Essencialmente, esse tipo de edificação ocorreu em regiões beneficiadas pelo rápido crescimento econômico, subordinado à exportação de produtos agrícolas, tais como açúcar, algodão, café e borracha. Essas edificações metálicas ocorreram principalmente nos atuais estados do Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Ceará, Pará e Amazonas, mais especificamente em suas capitais, respectivamente, Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Fortaleza, Belém e Manaus. Nessas cidades e regiões aconteceu um intenso crescimento econômico na época. Porém, algumas dessas regiões tiveram um progresso econômico tardio, mas de intenso vigor, principalmente a partir do início do século XIX (KÜHL, 1998: 82-83).

A dinâmica desse processo deveu-se à prosperidade que se confirmou no Brasil, a partir da década de 1880, com uma emergente elite enriquecida pelo comércio. Havia o culto do progresso, característica do século XIX, o desejo de conforto, de higiene, de beleza, de trabalho, de cidades modernas construídas com rapidez. Remodelar cidade e sociedade compreendia introduzir equipamentos e serviços urbanos modernos. Tentativas de aproximação, sobretudo políticas e culturais, do Brasil com os países europeus, com intercâmbios feitos em muitos momentos, sem intermediários entre uma cidade ou região e o país europeu.

Carvão, ferro e vidro. Britanicamente unidos, tornaram-se presenças imperiais a modificarem formas brasileiras de vivência e convivência. A marcaram novos ritmos de vida e novas relações do homem fixado em casa com a rua, com o campo, com o exterior. Novos sentidos de tempo favorecidos também por novas formas de iluminação – iluminação a gás em postes de ferro e lampiões de ferro – e por novas formas de bastecimento d'água e de saneamento através de canos de ferro. Máquinas de ferro. [...] Toda uma civilização – a industrial a transformar o Brasil, a

europizar os trópicos, a renovar o mundo. [...] E não tardaria que esse ferro revolucionário, depois de estender trilhos para vias férreas por léguas e léguas de espaços, encurtando sensacionalmente distâncias e acentuando a mística de o tempo ser dinheiro – “*time is money*” [...]. Toda uma nova arquitetura em torno do ferro (FREYRE, 1988: 276-277).

Os edifícios metálicos no Brasil tiveram uma aceitação relativamente fácil, pois representavam uma inovação vinda de países considerados modelos, como afirma Kühl (1998: 83). Aceitos, geralmente sem objeção, pois eram uma novidade, sinal de modernidade e de progresso tecnológico, para uma elite em ascensão; a arquitetura de ferro lembrava os grandes centros cosmopolitas europeus, com os quais eles mantinham contatos cada vez mais próximos, e nos quais projetavam seus sonhos de civilização e riqueza. De acordo com Costa (2001: 190), “enquanto nos países irradiadores elas refletiam um determinado tipo de modificação da ordem social, no Brasil eram adotadas sobretudo como ornamentos e prova da modernidade, distinção, enriquecimento”. Nessa lógica, segundo Kühl (1998: 83), “o desejo de “europeização”, resultante do contato com países mais “desenvolvidos”, efetuava-se também pela transferência de soluções arquitetônicas e formais”, compreendidas, por vezes, como modo de afirmação social, mesmo que com alguma defasagem em relação ao país de origem.

Como um produto da indústria, a arquitetura do ferro que surgiu na Inglaterra, berço da Revolução Industrial, garantiu uma condição privilegiada para os ingleses, exportando com eficiência, graças a um pré-existente sistema de comércio internacional do qual participaram, em condições especiais, durante todo o século XIX. “A combinação da produção em larga escala, inerente à indústria, com comercialização, dava a impressão fundamentada, da onipresença britânica em todo o mundo”, segundo Silva (1987: 79-80). De acordo com o autor, os franceses vinham a seguir na produção e exportação da arquitetura do ferro, na mesma época. Competidores entre si, pelo mesmo mercado internacional, explicava a constante disputa de prestígio que ocorria por ocasião das exposições mundiais, elas mesmas por si só e também pelas próprias edificações em ferro, demonstrações do poder industrial das nações anfitriãs.

A segunda metade do século XIX se caracterizou pelo acelerado desenvolvimento da siderurgia nos países do continente europeu, especialmente Alemanha e Bélgica, que também disputavam esse concorrido mercado internacional. “Todos esses países produtores tiveram suas experiências, tanto na realização da arquitetura do ferro na Europa como nas

tentativas de estabelecer um fluxo contínuo e rentável de exportação de edifícios para o resto do mundo”, segundo Silva (1987: 80).

2.3 ARQUITETURA DO FERRO – CATÁLOGOS E COMERCIALIZAÇÃO

“[...]não é de se estranhar o sucesso de uma empresa como a Saracen Foundry, de Walter MacFarlane & Cº., que se propunha vender utensílios sanitários – inovação civilizadora – componentes arquitetônicos e até edifícios sofisticados, em estilo europeu, através de catálogos”.

(COSTA, 2001: 11)

Este parece ser um dos únicos momentos em que edificações completas tornam-se produtos industrializados, ou seja, mercadorias, que eram vendidas através de catálogos publicados com peças e artigos produzidos pelas indústrias europeias. Portanto, as possibilidades plásticas do ferro uniam-se a esse artifício mercadológico poderoso para a época, um variado catálogo¹⁶ de produtos que servia como fator de convencimento ao cliente, pois o fabricante oferecia diversas alternativas, se colocando sempre à disposição dos compradores, em geral composto por comerciantes ou do poder público, satisfazendo seus gostos e necessidades. De acordo com Souto Maior (2010: 9), “a princípio era telhado e ponte, depois o todo da construção em pedaços montados segundo os modelos variados oferecidos e organizados em catálogos”, além disso, as ofertas eram associadas à rapidez da montagem da construção.

Inicialmente, os catálogos das metalúrgicas apresentavam numerosos tipos de peças estruturais ou ornamentais avulsas – tais como colunas, encanamentos, vasos e bancos. Posteriormente, desenvolveu-se a fabricação de fachadas e de construções inteiras. Foram várias as produtoras a trabalharem nesse sentido, havendo também a diversificação dos próprios tipos arquitetônicos e programas de edificações a ser atendidos, abrangendo desde residências até hospitais, passando por mercados, estações de trem, indústrias, igrejas, etc. (KÜHL, 1998: 67).

¹⁶ Olhar a variedade de bens ilustrados nos catálogos dos fabricantes, lojas de departamentos e firmas de reembolso postal do século XIX é observar uma representação da sociedade. [...] tal como qualquer representação, seja na forma de pintura, literatura ou filme, essa estranha e desajeitada obra-prima criada pela indústria manufatureira não somente correspondia ao que era visto como existente, mas também mostrava às pessoas, sem recorrer a linguagem, metáfora ou simbolismo, as fronteiras sociais e distinções [...] (FORTY, 2007: 127-128).

Fruto da modernidade¹⁷, essa nova técnica de venda de produtos industrializados por encomenda pode ter sido revolucionário na época. Os pedidos dos clientes eram passados para a fábrica, que produzia as peças e as entregava diretamente no local de destino, principalmente em países não industrializados, como o Brasil naquele tempo. Com esse método de venda a empresa não precisava empatar capital em estoque não vendido e nem corria o risco de fabricar grandes quantidades de produtos pelos quais talvez não houvesse procura. Nesse sentido, segundo Costa (2001: 11-12):

[...] A companhia, como era uso na época, produzia extensos catálogos de componentes e desenhos de edifícios que despertavam o desejo de compradores, e alguns de seus suplementos ilustrados estavam voltados especialmente para a exportação, havendo inclusive um regido em espanhol. Na época, esses catálogos constituíam poderos instrumentos de venda [...].

As fundições começaram a editar catálogos a partir do final da década de 1830, tanto na Grã-Bretanha, quanto no continente. Mas foi entre 1840 e 1870, o período de maior esplendor dessas publicações, em que as empresas de fundição ofereciam uma extraordinária série de produtos de ferro fundido, reunidos em catálogos ou álbuns comerciais com centenas de páginas ilustradas. Numa época em que as gravuras tomavam um tempo considerável e as pranchas sempre chegavam com certo atraso em relação à criação dos modelos, mostrando o quanto as empresas se empenhavam nas publicações. Possuíam grande poder de encantamento que resultava mais da beleza dos desenhos, do esmero das impressões e, principalmente, da imensa variedade de objetos oferecidos, do que mesmo das informações precisas das dimensões e dos custos dos produtos (COSTA, 2001: 65-66).

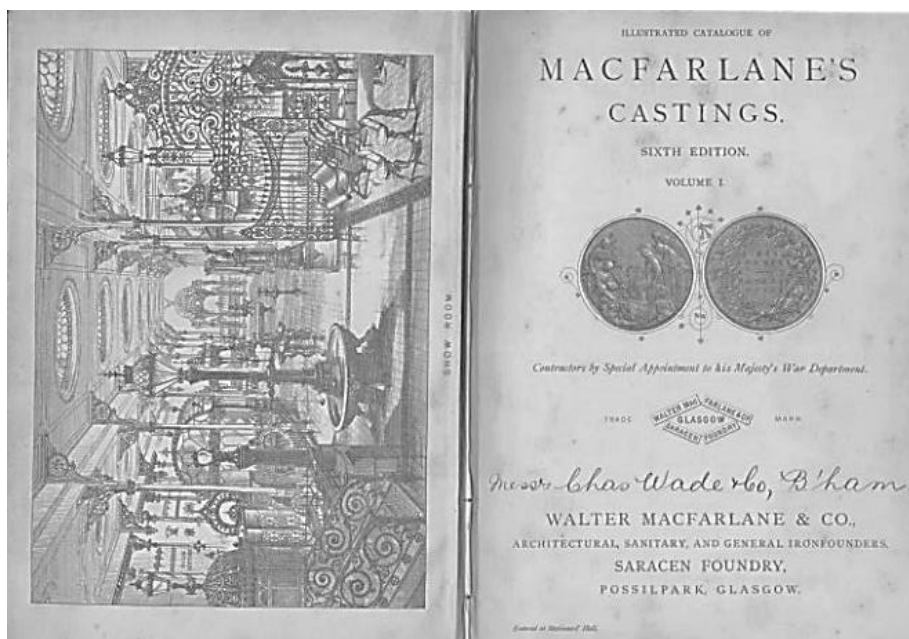
Os catálogos constituíam uma grande despesa para as fundições, tanto pelo custo de produção quanto pela necessidade de aumentar o número de modelos, que diversas vezes saíam de moda antes de serem reproduzidos o suficiente para se pagarem. Esses modelos ou protótipos exigiam mão de obra especializada, sobretudo dos moldadores, o que os encarecia demasiadamente. “Alguns empresários na França tentavam vender os catálogos por uma soma que poderia ser devolvida, se o montante das compras superasse um determinado valor”, de acordo com Costa (2001: 66). Além do mais, os catálogos, muitas vezes, facilitavam as cópias das peças pelos concorrentes.

¹⁷ Existem três modernidades: a primeira (1650-1850); a segunda (1850-1950); e a terceira, de meados ou fim do século XX até o presente (BURKE, 2008: 27). Portanto, a modernidade do século XIX, contexto e recorte temporal que se insere este trabalho, seria a segunda, a era das estradas de ferro e do capitalismo industrial, comprometida com o progresso. De acordo com Forty (2007: 19), o que é descrito como progresso nas sociedades modernas, é na verdade, sinônimo, de uma série de medidas provocadas pelo capital industrial.

Mas as vantagens que traziam na área comercial, principalmente nas vendas para o exterior, compensavam o investimento, e os catálogos foram um dos principais responsáveis pela difusão das peças de ferro fundido no mundo todo. No final do século XIX, quando perdiam gradativamente o mercado europeu, os industriais voltaram-se para o exterior com agressividade, usando seus livros como armas de venda e sedução (COSTA, 2001: 66).

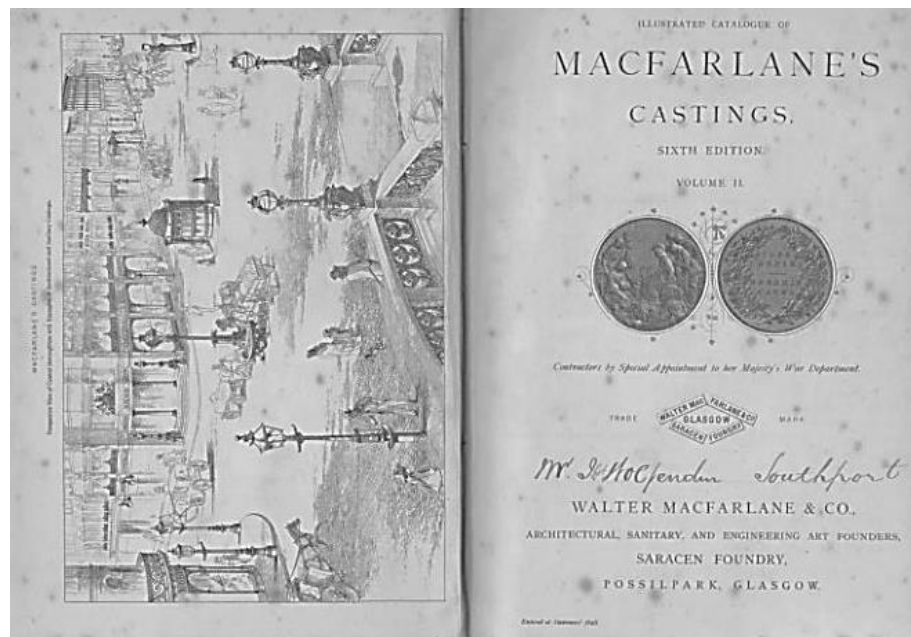
Nesse panorama, o sucesso das empresas era enorme. A empresa escocesa Saracen Foundry, de Walter MacFarlane & C^o., que se propunha a vender utensílios sanitários, uma inovação civilizadora na época, além de componentes arquitetônicos e até edifícios sofisticados, em estilo europeu, através de seus magníficos catálogos. Os edifícios vinham completos e podiam ser montados facilmente, através de seus componentes modulados, em ferro fundido; formavam uma estrutura que era montada com auxílio de uns poucos parafusos. Além de frisos e acabamentos ornamentais, que podiam ser acrescentados ao gosto do cliente, para criar rapidamente um “estilo” (COSTA, 2001: 11). Walter MacFarlane & C^o. produziu catálogos significativos pela variedade de peças e beleza gráfica. Os catálogos eram cuidadosamente executados, através dos quais expunha toda a linha de seus produtos, onde as peças, chamadas de *examples*, vêm numeradas, separadas em seções e claramente explicadas quanto aos detalhes, proporções e medidas, além de desenhos técnicos precisos que facilitavam a escolha, permitindo ao comprador uma fácil visualização na seleção e definição das combinações. De acordo com a autora (2001: 66), chegou a ter duas mil peças relacionadas em seus catálogos (Figuras 8 e 9), como a 6^a edição, de 1882, que era composta por dois volumes com setecentas páginas e continham vinte e três seções.

Figura 8 – Páginas de Abertura do Catálogo MacFarlane’s Castings (Volume I)



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

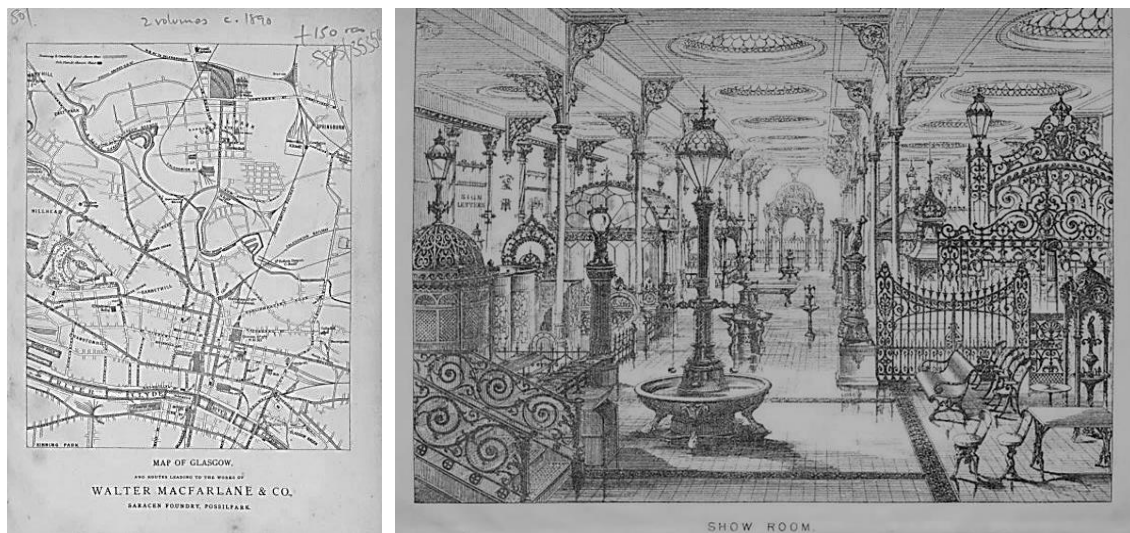
Figura 9 – Páginas de Abertura do Catálogo MacFarlane's Castings (Volume II)



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume II.*

Nas páginas iniciais dos Catálogos sempre existia um mapa de Glasgow com as principais vias de acesso à Fábrica MacFarlane, além de uma vista panorâmica do *show room* (Figura 10).

Figura 10 – Páginas iniciais do Catálogo MacFarlane's Castings (mapa de acesso e show room)



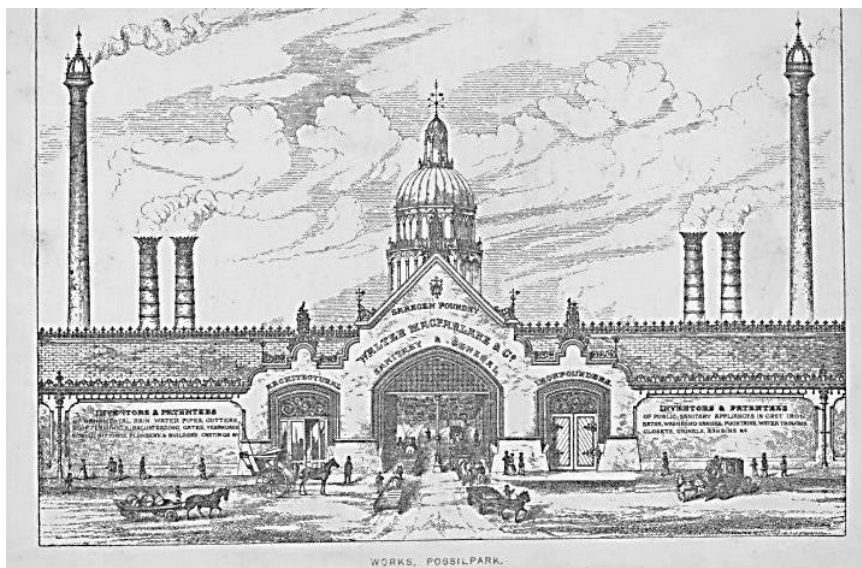
Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

No desenho da fachada (Figura 11) no Catálogo podia-se ler:

“Saracen Foundry de Walter MacFarlane & C^o. Fundição de peças arquiteturais, sanitárias e de ferro em geral: Inventores registrados de aparelhos sanitários públicos em ferro fundido, banheiro, lavatórios, fornalhas, repuxos, calhas, sanitários, mictórios, caixas para cinzas etc. Inventores patenteados de condutores de água de

chuva, cortadores, acabamentos para telhados, balaústres, portões, varandas, escolas, moldes para encanadores, construtores etc.” (COSTA, 2001: 80).

Figura 11 – Fachada da Fundição no Catálogo MacFarlane’s Castings

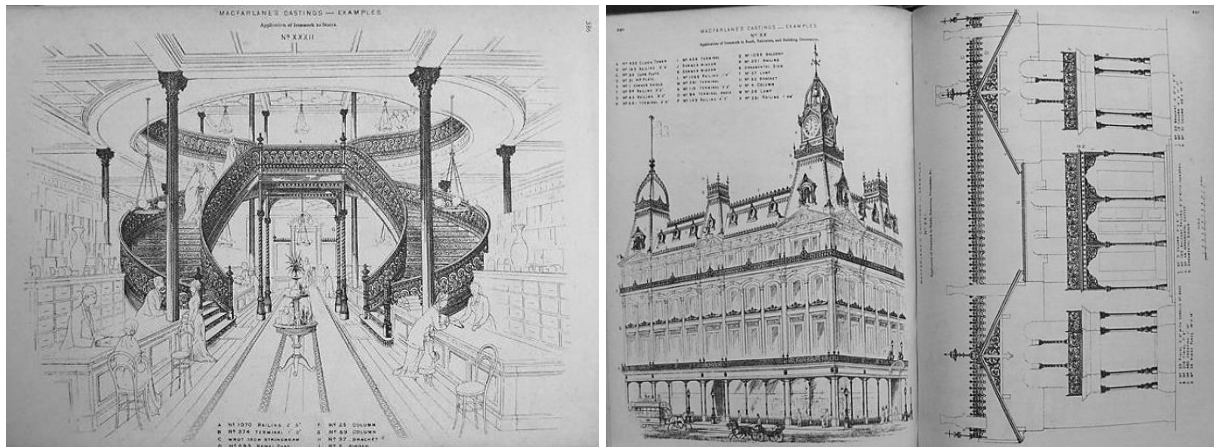


Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

Os desenhos técnicos eram claros e objetivos, diagramados e impressos em papel de boa qualidade. As listas de preços e o índice das ilustrações vinham anexos. E para facilitar as encomendas, cada artefato possuía um código, quando os pedidos eram feitos principalmente por telégrafo. Na primeira página de cada seção eram fornecidas as instruções minuciosas para os pedidos, que poderiam ser feitos através da numeração das peças e, em casos especiais, eram apresentados um desenho com as medidas corretas e a exata posição de cada conexão.

Ao final de cada seção dos catálogos era apresentada uma página de exemplos de diferentes montagens e possibilidades de organização das peças dispostas separadamente, onde os componentes são explicados e justificados. Geralmente, apresentavam-se exemplos de frontões e fachadas para lojas e diferentes modelos de tipos de estruturas e ornamentos (Figura 12). Em todos os catálogos eram evidenciadas as possibilidades de combinação dos componentes e, sempre que um catálogo apresentava exemplos de montagens, era esclarecido que se tratava apenas de sugestões, pois os clientes é que decidiam a escolha das peças e sua organização, de acordo com as características específicas de cada construção. Mas também era esclarecido no prefácio que a empresa tinha o prazer de apresentar ilustrações, desenhos e preços, incluindo dimensões e uma indicação do estilo de desenho desejado, para avaliação dos clientes particulares (COSTA, 2001: 80-81).

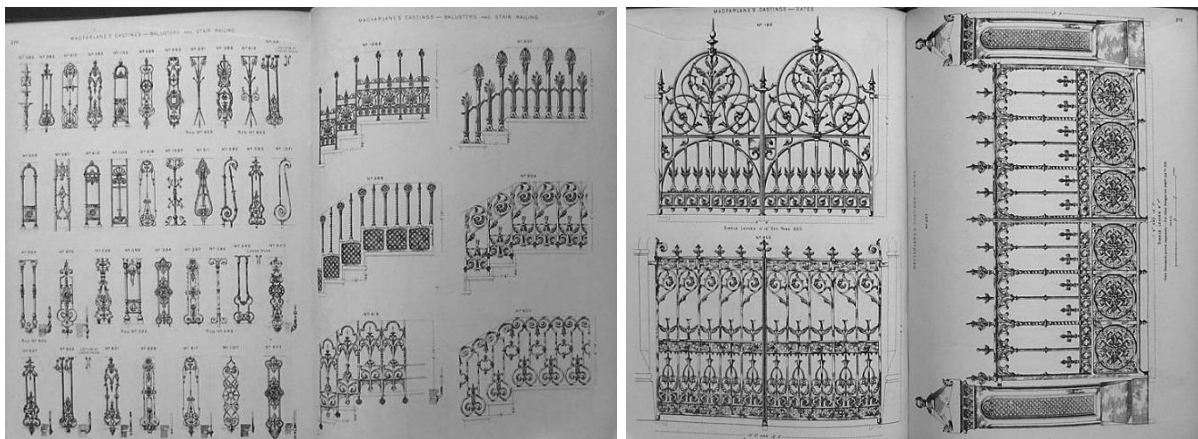
Figura 12 – Páginas com exemplos de diferentes montagens de escadas - colunas - fachadas



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

O Catálogo de 1882 (6ª edição e 2 volumes), por exemplo, tinha vinte e três seções (Figura 13): canos; calhas; beirais para doze diferentes tipos de utilização; acabamentos para telhados, escadas, torres e decorações de edifícios; corrimãos, portões, painéis para saída de ventilação, iluminação, proteção e ornamento; escadas retas, em espiral e balaústres; balcões simples ou com floreiras; entre outros (COSTA, 2001: 73).

Figura 13 – Seções de corrimãos e portões do Catálogo MacFarlane's Castings (Vol. I)



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

Na segunda metade do século XIX, quando o ferro fundido passou a ser largamente utilizado na arquitetura, surgindo o design¹⁸ moderno em resposta à Revolução Industrial, artistas e artesãos reformadores tentaram conferir certa sensibilidade crítica à

¹⁸ Segundo Forty (2007: 8), o design é um campo que agora se costuma descrever como o da “cultura material”. A fim de compreender o design, cabe ao historiador comparar e explicar a escolha de uma aparência em detrimento da outra. Na história de todas as indústrias, o design torna-se necessário como uma atividade separada da produção, assim que um único artífice deixa de ser responsável por todos os estágios da manufatura, da concepção à venda.

fabricação de objetos. De acordo com Forty (2007: 20), “o sucesso do capitalismo sempre dependeu de sua capacidade de inovar e de vender novos produtos”. Ainda, segundo o autor, os produtos do capital industrial buscavam criar aceitação das mudanças que provocavam, e entre as maneiras de obter essa aceitação, “o design, com sua capacidade de fazer com que as coisas pareçam diferentes do que são, foi de extrema importância”, ao alterar o modo como as pessoas veem as mercadorias.

Embora MacFarlane estivesse preparado para oferecer *design* e ajuda na organização das peças, seu sistema era orientado muito mais para o cliente, de preferência o construtor, se envolvesse na escolha, numa espécie de *self-help project*. E os catálogos serviam com perfeição para esse tipo de envolvimento, sem no entanto descartar a responsabilidade do industrial, que estava sempre procurando aprimorar as formas e as maneiras de combinar os componentes (COSTA, 2001: 81).

Alguns catálogos especiais da MacFarlane foram direcionados especificamente para a exportação. Em 1912, foi publicado em espanhol, voltado para a América Latina¹⁹, o suplemento especial, intitulado *Suplemento com ilustraciones de algunas obras de nuestra fabricación y construcción, escogidas entre las muchas que figuran en nuestros varios Catálogos Completos*. No prefácio do Suplemento especial (Figura 14), podia-se ler:

Figura 14 – Capa do Suplemento especial MacFarlane’s Castings



Fonte: *MacFarlane's Castings - Suplemento com ilustraciones*²⁰.

Tenemos mucho gusto en someter a la consideración de los interesados este pequeño Suplemento com ilustraciones de algunas obras de nuestra fabricación y

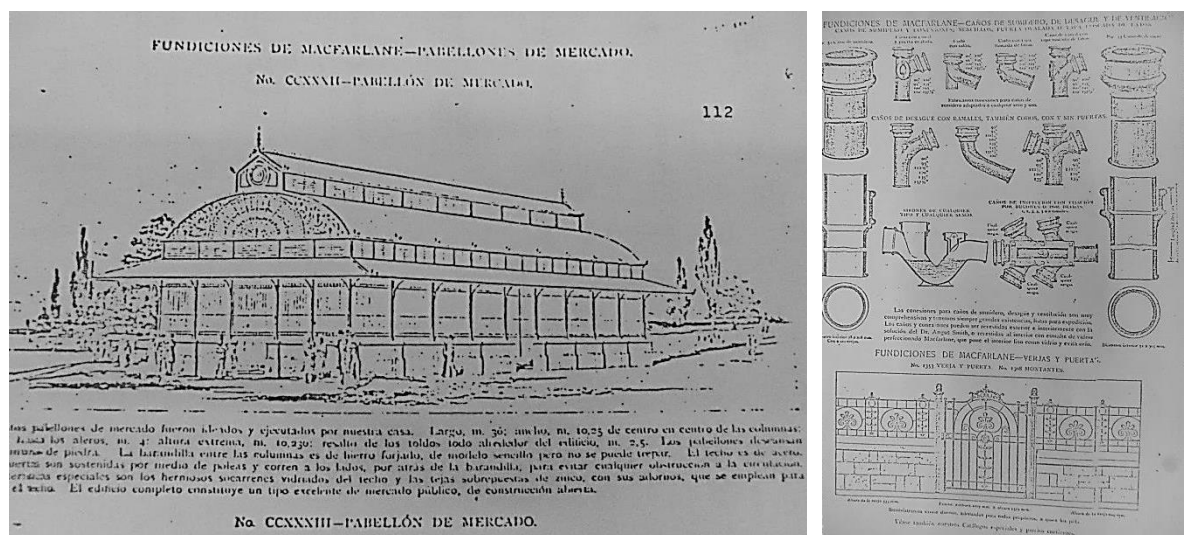
¹⁹ Exemplos de peças fundidas pela empresa Walter MacFarlane se encontram não só em Fortaleza, mas em São Paulo, Manaus e Belém também, conjuntos de construções de ferro edificadas que são testemunhas da validade dessa fundição que muito contribuiu para a história da arquitetura do ferro no Brasil.

²⁰ A cópia desse suplemento especial encontra-se no arquivo do IPHAN-CE.

construcción, escogidas entre las muchas que figuran en nuestros varios Catálogos Completos. Este Suplemento servirá como índice de nuestro varios productos arquitectónicos, sanitarios y para ingeniería, per es descable darnos indicaciones especiales de lo que se necesite en cada caso, para permitirnos enviar el catálogo especial que trata los productos de referencia, o someter diseños y precios de construcciones adaptadas a las necesidades del cliente²¹.

Trazia, ainda nos seus exemplos, os desenhos das vistas exterior e interior da platéia do Teatro José de Alencar²², inaugurado em Fortaleza em 1910, como também algumas obras arquitetônicas completas escolhidas entre muitas apresentadas neste rico suplemento, desde mercados, casas, quiosques para venda de refrescos, coretos, jardins de inverno, fontes públicas, fachadas de edificações; além de equipamentos e peças de ferro em geral, como escadas, portões, grades, guarda-corpos, marquises, pias, banheiras, canos e equipamentos de esgotos (Figura 15).

Figura 15 – Páginas com exemplos no Suplemento especial MacFarlane's Castings



Fonte: MacFarlane's Castings - Suplemento com ilustraciones.

“Para as emergentes burguesias da América Latina, seus teatros, mercados e demais edificações representavam uma ligação com o estilo de vida europeu, algo que as integrava à comunidade considerada civilizada”, segundo Costa (2001: 94). Dificilmente poderia se imaginar como seriam as fachadas dos sobrados²³ de cidades brasileiras sem as varandas de ferro fundido que as vestiam. As peças de ferro chegavam por mar, por trem ou eram transportadas por terra através de distâncias enormes. Numa passagem por Recife o

²¹ Texto original transcrito do Suplemento com Ilustraciones. Fonte digitalizada da cópia desse suplemento especial arquivado no IPHAN-CE.

²² Ver tópico 4.2.3 desse estudo.

²³ Nas cidades brasileiras antigas, o sobrado além de conferir especial estatuto social aos proprietários, permitia o uso de funções arquitetônicas duplas, ou seja, comerciais no pavimento térreo e residenciais nos pavimentos superiores (CASTRO, 1994: 78).

viajante inglês Henry Koster, em fins de dezembro de 1811, escreve sobre essas mudanças ocorridas nas edificações com a introdução dos novos materiais:

Notei uma modificação considerável no aspecto do Recife e de seus habitantes, embora minha ausência fosse de curta duração. Várias casas tinham sido reparadas e as rótulas, sombrias e pesadas, foram substituídas pelas janelas, com vidro e balcões de ferro (KOSTER²⁴, 2002 apud LINS, 2011: 29).

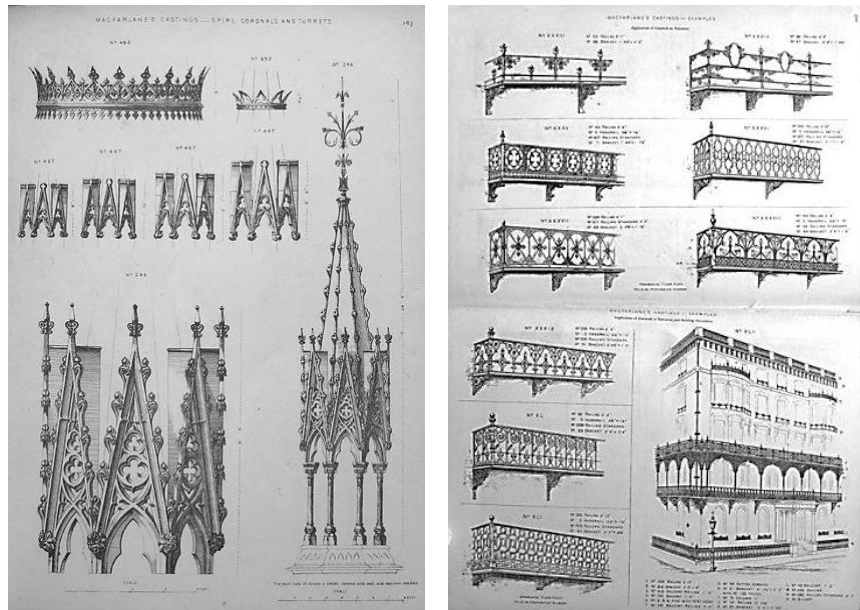
Pode-se dizer que os complementos e os edifícios de ferro montados em várias partes do Brasil possuíam um símbolo do progresso e da modernização. O gosto vitoriano era aceito quase sem críticas já que o design, a qualidade e sobretudo a raridade dos edifícios causavam entusiasmo em todos os centros em que eram instalados, ultrapassando seu papel utilitário e tornando-se monumentos significativos e “eruditos” na arquitetura das cidades brasileiras onde foram implantados (COSTA, 2001: 93-94).

Nesse contexto, os edifícios de ferro, ou de ferro e vidro tão explorados pelas empresas de fundição, correspondiam às necessidades e aos desejos de uma sociedade específica, em um determinado momento de seu desenvolvimento. A intenção era conseguir uma solução apropriada para um problema particular; então, ornamentos, derivados de diferentes estilos, serviam indiferentemente para qualquer tipo de edificação. Essa transferência de formas para a produção mecânica foi realizada sem críticas. A apropriação estética de todas as culturas passadas e presentes na época, eram reinterpretadas ao gosto vitoriano, estava à disposição dos compradores e suas preferências estilísticas, só possível no ecletismo (Figura 16), que “representava a liberdade de escolha, a independência do julgamento pessoal fora de toda norma preestabelecida, no sentido de uma súbita abertura às múltiplas visões históricas”, segundo Costa (2001: 94).

[...] a repetição dos protótipos exprimia a especificidade da produção em série, ao fabricar centenas de colunas helenísticas, ou peças góticas, ou estátuas romanas iguais, com uma uniformidade e perfeição até angustiantes (sendo esta aliás uma das características da arte industrial). [...] no que se refere aos sistemas construtivos os fundidores agiam de forma racional, visando explorar objetivamente as qualidades próprias do material, transformando-o em elementos modulares bastante semelhantes na estrutura, a despeito da decoração variada que pudessem ostentar. [...] as peças constituíam unidades simples, prontas para o transporte e facilmente reuníveis no local de construção (COSTA, 2001:95). (colocar imagens dos catal)

²⁴ KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. 11. ed. Recife: FNJ. Ed. Massangana, 2002.

Figura 16 – Páginas das seções de torreões e balcões do Catálogo MacFarlane's Castings



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

Por maiores que fossem as edificações pré-fabricadas em ferro, eram construídas a partir de elementos de tamanho limitado pelos processos de manufatura e transporte existentes na época. Nesse sentido, segundo Costa (2001: 96), “elementos modulados davam uma escala humana mesmo para edificios enormes, harmonizando o todo com uma família de partes”. Nas grandes exposições industriais, engenheiros, arquitetos e fundidores vão encontrar a oportunidade de introduzir e demonstrar o potencial desses novos processos, construindo, a partir de peças independentes, espaços monumentais e de grandes proporções que iriam impactar o público.

2.4 EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E ARQUITETURA DO FERRO – PARTICIPAÇÃO E DIVULGAÇÃO

“O mundo se mobilizava para um encontro universal em nome do progresso e da concórdia entre os povos, da instrução e do divertimento, das trocas comerciais e da exibição das novidades [...]. A exposição era para todos, desde a refinada França ao exótico e tropical Brasil”.

(PESAVENTO, 1997: 13)

As grandes mudanças provocadas pela Revolução Industrial na Europa, como a evolução do comércio, o desenvolvimento dos meios de transporte, o aumento da população em geral e sobretudo, o da população urbana provocaram um grande número de novas construções. De acordo com Kühl (1998: 20), “para essa população crescente deveria ser feita uma massa de novos edifícios, havendo uma renovação global do patrimônio construído”.

No decorrer da segunda metade do século XIX, pode-se considerar que dois processos fundamentais conduziram a expansão do capitalismo e a constituição de um imaginário burguês: o sistema fábrica e a modernidade. A Europa do século XIX assistia, sem dúvida, à consolidação do sistema de fábrica, o triunfo da ordem burguesa, o aparecimento das máquinas e das novas invenções e, ainda, via as transformações urbanas redesenharem sua paisagem e os avanços da ciência desvendarem os mistérios da natureza. O sistema fábrica seria o núcleo central do conjunto de transformações ao mesmo tempo econômico-sociais e político-ideológicas que acabaram por firmar as bases do desenvolvimento capitalista. Acompanhando esta série de rupturas, impõe-se a modernidade, como experiência histórica vital e globalizante (PESAVENTO, 1997: 16). Nessa lógica, através do pensamento de Berman (2007: 24):

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.

A modernidade e a tecnologia também eram desejos para parte de uma elite ilustrada latino-americana, no decorrer do século XIX. Surgem do pensamento dessa elite dois pontos fundamentais, que definiram os contornos da modernidade nos tempos da monarquia brasileira: “a ideia do progresso desdobrada nas concepções da razão, da ciência e da tecnologia, e a ideia de nação, desdobrada por sua vez nas noções de identidade e de Estado” (PESAVENTO, 1997: 66).

Para as elites intelectuais, vanguarda do século XIX, o progresso técnico não era apenas algo de que se ouvia falar, mas uma meta que o Brasil deveria perseguir, para atingir a condição de ‘moderno’. Podia-se assim dizer que idealizaram uma meta e um sonho: “ser moderno, participar da rota do progresso, tornar-se uma grande nação, desfazer a imagem do exotismo tropical do atraso e da inércia” (PESAVENTO, 1997: 16). Já para Berman (2007: 24), “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promove aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir

tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. Nesse sentido afirma Forty (2007: 19):

Apesar de todos os seus benefícios, o progresso pode ser uma experiência dolorosa e perturbadora. Nossas relações a ele são frequentemente ambivalentes: queremos as melhorias e os confortos que ele proporciona, mas quando ele nos impõe a perda das coisas que valorizamos, compele-nos a mudar nossos pressupostos básicos e nos obriga a ajustar-nos ao novo e desconhecido, nossa tendência é resistir.

Em regiões situadas fora da Europa Ocidental, como era a condição do Brasil, a modernidade ocorre como algo que se passa ‘lá fora’, como experiência da qual se tem conhecimento e que a distância seduz. No império brasileiro, colonial e escravista, a dimensão do mercado internacional sempre esteve presente para quem vivia das exportações, pois habituada às trocas comerciais com esse mercado mundial, a elite agroexportadora tinha conhecimento dos avanços técnicos e dos novos rumos da civilização europeia. O que ocorria ‘lá fora’ forçava sua entrada no país e ao mesmo tempo era um desejo das elites locais. “Escravista, agrária, exportadora para o mercado mundial, a jovem nação brasileira aspirava também a participar do espetáculo da modernidade” de acordo com Pesavento (1997: 60). Ainda segundo a autora, por intermédio do comércio internacional, o país tomava conhecimento dos novos produtos lançados pelas fábricas europeias e dos novos inventos. Liberalismo econômico e político também haviam penetrado no país transformados pelos interesses dos grupos dominantes locais que teriam elegido do ideário liberal os princípios que melhor beneficiassem seus interesses. Nesse contexto, ainda de acordo com a autora:

Ao movimento de internacionalização do capital correspondeu, para o Terceiro Mundo, uma internalização do capitalismo, implicando a transformação dos processos produtivos e das relações sociais, bem como a introjeção de valores adequados a uma ética e moral burguesas. Paulatinamente, as aristocracias coloniais iam assumindo formas burguesas de pensar e agir, num “fazer-se” progressivo que daria emergência, no final do século, ao que se poderia chamar a “burguesia brasileira” (PESAVENTO, 1997: 57).

Num país que se tratava de estabelecer a indústria, os caminhos do progresso técnico passavam, necessariamente, pela modernização agrária. Deste modo, a garantia das propostas modernizadoras era levada a efeito por uma parte da classe dominante nacional interessada na renovação dos meios de produção e na divulgação de novos processos para acabar com a situação de atraso em que se encontrava a agricultura brasileira. Segundo Pesavento (1997: 70-71), “na visão de internacionalizar o nacional, nada melhor para a consumação desse processo do que as espetaculares e atrativas exposições universais”. Então participar daqueles verdadeiros espetáculos da modernidade seria o mais recomendado. Nessa lógica, Schwarcz (2013: 387) afirma:

Vitória e ciência, derrota do obscurantismo. [...] Estamos falando de um momento, portanto, em que uma certa burguesia industrial satisfeita e orgulhosa com seu avanço via na ciência a possibilidade de expressão de seus mais altos desejos e necessidades. Tal qual componentes de uma revolução industrial sem fim, esses homens passavam a domar a natureza valendo-se de uma miríade de invenções sucessivas. Cada novo invento levava uma cadeia de novidades, que por sua vez abriam novas perspectivas e projeções. É como se encerrasse a pujança da Segunda Revolução Industrial, que chegava finalmente ao Brasil.

As exposições nasceram quase ao mesmo tempo que a indústria moderna, no momento em que a passagem do trabalho artesanal para a produção mecânica se fez claramente. Muitos países, naquele momento, trabalharam rapidamente para inventar novas máquinas e novos processos. O objetivo principal das primeiras exposições era reunir os resultados deste trabalho, expor as novas descobertas, umas ao lado das outras, para facilitar a comparação e aceitação. De acordo com Giedion (2004: 269), o desenvolvimento da indústria, em todas as suas especialidades, foi bastante acelerada em função dessas exposições, pois em cada setor da atividade humana se via representado, como: “equipamentos, métodos e produtos derivados de minas, fábricas, oficinas e fazendas eram exibidos junto a obras das artes puras e aplicadas”. Neste sentido, de acordo com Barbuy (1999: 64), “as exposições universais do século XIX são talvez o ponto de mudança entre os salões de belas artes e as feiras industriais do século XX”, ou seja, “entre os museus de obras-primas e os de ciência e tecnologia”. Segundo a autora, a indústria ainda herdava, de certa maneira, as preocupações estéticas da produção artesanal; embora o maquinário permitisse a produção em série de diversos produtos, o artigo de luxo, individualizado por sua estética, resistia ainda com muita força, mas sem prejuízos na sua exibição como produto ao lado de outros do mesmo porte.

Por volta de 1850, o capitalismo liberal finalizava a revolução econômica iniciada na Grã-Bretanha no século XVIII. O progresso técnico, com a melhoria, aumento e rapidez na produtividade industrial, acompanhada pela revolução dos transportes, incentivou a produção em larga escala, apoiada também pela expansão do crédito, do comércio, da comunicação e da concorrência livres; estavam entre os fatores decisivos para o nascimento das exposições universais (SOUTO, 2011: 51).

As exposições universais surgiram, embora não ainda com essa denominação, mas já com propósitos universalistas que as caracterizariam, em 1851, em Londres, nomeada ‘Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations’. Criadas, no início, como

exposições industriais e comerciais, com pretensões enciclopédicas de abrangência²⁵, conservaram essas características por toda a segunda metade do século XIX, até o início da Primeira Guerra Mundial quando perderam a partir desse momento seu caráter essencialmente industrial-comercial e seus anseios universalistas (BARBUY, 1999: 38).

Neste cenário, as exposições universais se tornaram uma poderosa e fascinante arma para o capitalismo bem-sucedido demonstrar a sua exemplaridade. “Funcionaram como síntese e exteriorização da modernidade dos “novos tempos” e como vitrina de exibição dos inventos e mercadorias postos à disposição do mundo pelo sistema fábrica” (PESAVENTO, 1997: 14).

“As exposições universais, que foram tão criticadas, têm pelo menos a vantagem incontestável de permitir aos diferentes Estados que aí tomam parte estabelecer uma espécie de balanço oficial para a maior parte dos ramos de sua produção. Quão rico ou quão pobre que seja, é sempre útil conhecer exatamente o ponto de prosperidade ou de decadência em que se acha. Para isso, é suficiente aos indivíduos colocar em linha de conta seu ativo e o seu passivo. Não se passa assim da mesma forma quando se trata dos povos. A fim de apreciar com alguma seu estado econômico, é preciso dizer que eles o comparem a aquele de seus vizinhos, porque, na luta internacional do comércio e da indústria, tudo não é senão negócio de relações” (SANT’ANNA NERY²⁶, 1889: IX apud PESAVENTO, 1997: 13).

Nessa lógica, de acordo com Barbuy (1999: 17), as exposições são entendidas “como modelos de mundo materialmente construídos e visivelmente apreensíveis. [...] um veículo para instruir (ou industrializar) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial (um dever-se de ordem social)”. Portanto, existe um princípio educativo-doutrinário implícito na missão das exposições universais.

As mercadorias destinadas a encantar a humanidade não eram simples produtos postos à venda, eram símbolos do progresso técnico dos novos tempos, incorporavam ideias que buscavam impor-se com a força de certezas:

o sistema capitalista trouxera o progresso à humanidade, a máquina era voltada para a satisfação das necessidades humanas, a ordem burguesa instaurava a sociedade do bem-estar, o futuro era previsível, o trabalho disciplinado tinha possibilidades redentoras, a propriedade não era apenas desejável e justa, como era uma meta a ser alcançada por todos, etc., etc. Neste contexto a máquina apareceu como símbolo das inovações, rupturas, utopias e contradições dos “novos tempos”, responsável por mudanças materiais, sociais e mentais (PESAVENTO, 1997: 21).

²⁵ Produtos expostos cuidadosamente classificados, de maneira metódica e científica, tal qual um museu ou uma enciclopédia.

²⁶ SANT’ANNA NERY, F.J. **Le Brésil en 1889**. Paris, Librairie Charles Delagrave, 1889.

Através das exposições universais, a burguesia encontrou um meio adequado não só para a circulação de mercadorias, mas para as ideias em escala internacional. Foram adequadas também como elementos de difusão e aceitação das imagens, ideais e crenças referentes ao mundo burguês. Nessa lógica, as exposições procuravam passar as noções de que os empresários venciam pelo fato de serem competentes, que o progresso era necessário e desejável e que o capitalismo provoca bem-estar, além de outros atributos. Nesse cenário as exposições universais seriam uma das pioneiras da internacionalização do capitalismo como sistema, como, também, realizariam a dimensão universalizadora do imaginário burguês. As exposições pretendiam dar uma explicação global e totalizante sobre a realidade e o conhecimento universal, ou seja, seriam mais um dos instrumentos pelos quais se tornaria viável a supremacia econômica, política e social de um grupo sobre a sociedade em termos culturais. Seriam, também, um veículo de construção da hegemonia da classe burguesa, intermediada por práticas consensuais e ideológicas (PESAVENTO, 1997: 14-16 e 48).

Concebidas de início – por intelectuais, políticos e empresários – como um local de exibição de produtos, técnicas e novas ciências, as exposições se transformaram, gradativamente, em espaços de apresentação da própria burguesia, orgulhosa com seus avanços recentes. Verdadeiros espetáculos da evolução humana, traziam um pouco de tudo: de negros africanos em pessoa à arte francesa, indígenas com seus artefatos e a mais recente das invenções. Compactuando com um ideário evolucionista, nas feiras se realizavam imensos exercícios de classificação e catalogação da humanidade, em que o mundo ocidental representava o topo da civilização, e as culturas indígenas “o passado da humanidade” (SCHWARCZ, 2013: 389).

Mas a universalização das ideias-imagens de representação coletiva passava também por outros caminhos, como os da utopia, do sonho e do desejo. O sonho do mundo sem fronteiras encontrava ânimo na realidade europeia, em um mundo cortado por estradas de ferro e interligado por cabos submarinos, transformando o que estava longe, próximo. Nessa lógica, o século XIX alimentou-se de ilusões e fabricou sonhos que seduziram e embalaram as multidões (PESAVENTO, 1997: 53). Nesse sentido, de acordo com Berman (2007: 275), é próprio dos atributos da modernidade implantados em países relativamente atrasados, onde o processo de modernização ainda não deslanchou, forçados a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos.

As primeiras exposições internacionais estavam num contexto, no qual os pensamentos dominantes, as ideologias e os conceitos sofreram grandes e constantes mudanças, e o aspecto da internacionalização ou universalização estava cada vez mais presente, como demonstrou o discurso do príncipe consorte Alberto da Inglaterra por ocasião

da abertura da Exposição de Londres em 1851: “As criações da arte e da indústria não são privilégio de uma nação, pertencem ao mundo inteiro: a exposição [Londres, 1851] deve, portanto, ser internacional”²⁷.

Em 1851, o mundo industrial e empreendedor foi chamado a Londres, e o ferro e o vidro do *Crystal Palace* assinalaram uma nova etapa. O ciclo das Exposições Universais inaugurou-se e, com ele, um dos *espetáculos* mais peculiares do século XIX. Momentos privilegiados para que os países fizessem uma apresentação recíproca dos seus produtos e invenções, transformar-se-iam em lugares de informação para o conhecimento e popularização dos avanços tecnológicos que se foram dando ao longo da segunda metade de Oitocentos (SOUTO, 2011: 52-53).

A modernidade precisava de símbolos, e eles se faziam presentes nas novas formas arquitetônicas que acompanharam estes eventos. Nesse contexto, a primeira grande exposição internacional em 1851, em Londres, inovou com seu *Crystal Palace* (Figura 17), uma moderna construção em ferro e vidro, mostrando ao mundo que era possível a combinação da ciência, da técnica e da indústria.

Figura 17 – Vista exterior do Crystal Palace (ilustração de Joseph Paxton)



Fonte: GLOAG, 1948: 161.

Em 1878, foi apresentada em Paris, embora não totalmente concluída, a gigantesca Estátua da Liberdade, símbolo da solidariedade entre os povos, que seria oferecida aos Estados Unidos em 1886. Já em 1889, na exposição comemorativa ao centenário da Revolução Francesa, a Torre Eiffel com sua transparência de ferro, “se constituía num próprio monumento à racionalidade, ao moderno e ao progresso técnico” (PESAVENTO, 1997: 53-54). Deste modo, as exposições também incentivavam um espírito de rivalidade, um desejo de se igualar à última exposição ou de superá-la, principalmente na arquitetura.

²⁷ FERREIRA, António M. **World Expo's: O que vale um tema**. In: VILLALOBOS, Bárbara; MOREIRA, Luís (Orgs.). **EXPO'98: exposição mundial de Lisboa – arquitetura**. Lisboa: Blau, 1998: 9.

A história das exposições, durante a última metade do século XIX, constituiu ao mesmo tempo a história da construção do ferro. Como afirma Giedion (2004: 271), as exposições se tornaram um campo de experimentação do ferro, em todas as grandes exposições internacionais, no século XIX, desde a primeira em 1851, em Londres, no Palácio de Cristal, até a última, em Paris, em 1900; os construtores empreenderam tarefas que nunca tinham sido realizadas antes. Mostrava não só o avanço da construção em ferro durante o período, mas também importantes mudanças de ordem estética, quando a arquitetura mantinha suas raízes no ambiente do desenvolvimento industrial. Foi nessas edificações, nos amplos salões destinados às grandes exposições, que foram encontradas soluções notáveis e originais em relação ao problema da cobertura de grandes vãos. Diante disso, o autor afirma:

[...] Os edifícios das exposições eram projetados visando à montagem e à desmontagem rápidas, ambas facilitadas pelo uso do ferro. Além disso, os componentes de ferro para tais edifícios podiam ser fabricados em estabelecimentos diversos. Finalmente, o ferro era em toda parte considerado, nesta época, o meio de expressão mais adequado para o período. Porém os edifícios das exposições não demandavam simplesmente o uso do ferro; seu caráter provisório e o fato de serem erguidos em curtos intervalos de tempo encorajavam o emprego experimental do ferro. [...] Quando seus experimentos logravam êxito nesta área específica, tornavam-se uma parte da prática construtiva padrão (GIEDION, 2004: 271).

Em vista disso, o Palácio de Cristal representou a realização de uma nova concepção de edifício, a qual não tinha antecedentes, até então. Segundo Kühn (1998: 29), foi uma das construções mais emblemáticas para a divulgação da arquitetura do ferro; embora a ideia em si não fosse nova, a escala proposta para o edifício, proporcional à grandeza do Império Britânico na época, foi um importante fator de difusão das edificações metálicas.

Joseph Paxton concebeu um edifício modulado, com uma área aproximada de 240.000 metros quadrados, que foi erguido em apenas seis meses, pois tinha a seu favor a indústria extremamente desenvolvida da Inglaterra, fazendo uso do sistema mais simples e racional de manufatura, a produção em série. Por ser paisagista e jardineiro, projetou e utilizou o mesmo sistema de encaixe empregado nas estufas destinadas a proteger plantas tropicais. Foi o primeiro edifício com essas dimensões construído em ferro, vidro e madeira sobre uma armação metálica aparafusada, uma combinação de um sistema muito prático para a montagem de exposições, poderia ser montado rapidamente e desmontado após a Exposição, sendo um exemplo notável de pré-fabricação padronizada. Como explica Bucher²⁸

²⁸ BUCHER, Lothar. **Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker**. Frankfurt, 1851.

(1851: 174 apud GIEDION, 2004: 277), plenamente justificado, de que “o Palácio de Cristal²⁹ constituiu uma revolução em arquitetura, a partir da qual um novo estilo nascerá”.

Apesar das críticas à sua estética, a obra de Paxton exerceu grande influência nos pavilhões de exposições internacionais que se seguiram. Na época, não foi admirado por suas qualidades arquitetônicas, mas por ser uma grande proeza técnica. Sua abrangência, como exemplo de pré-fabricação, estandarização e modulação foi pouco percebida então. Apesar de não ser um pioneiro da arquitetura modular, pela sua escala e pela preocupação com métodos e processos construtivos, foi único em seu tempo, pelo emprego não só de elementos industrializados mas pela industrialização do próprio canteiro de obras (KÜHL, 1998: 30-31).

Quatro anos depois da primeira exposição universal, foi inaugurada na França, em 1855, a Exposição Universal de Paris, onde novamente uma edificação em ferro seria construída para mais uma exibição. A cobertura do Palais de l’Industrie venceu um vão de 48 metros, a maior cobertura da época, representando um avanço em relação à cobertura do Palácio de Cristal, com vão livre de 22 metros, mas ainda inferior ao de muitos edifícios medievais³⁰. Porém, nesta exposição houve um retrocesso com relação ao avanço representado pelo Palácio de Cristal: o edifício principal, o Palais de l’Industrie, era completamente fechado por paredes maciças de pedra e incluiu um arco triunfal. Esta obra monumental em pedra, segundo Giedion (2004: 283), foi lamentavelmente adotada como modelo em exposições posteriores em Londres (1862) e em Chicago (1893).

Mas foi a Exposição de Paris, em 1889, que marcou ao mesmo tempo o auge e a conclusão de um longo desenvolvimento. Grandes engenheiros como Gustave Eiffel alcançaram o ponto mais alto de suas capacidades. Novas concepções estruturais e novos avanços na indústria se uniram para conferir a esta exposição um brilhantismo relevante e uma grande influência.

A exposição girou em torno da Torre Eiffel (Figura 18), construída num curto espaço de tempo de dezessete meses. Os pavilhões da exposição se espalhavam atrás da torre, com duas alas, uma sediando as belas-artes e a outra as artes liberais, unidas por uma seção dedicada às exposições gerais.

²⁹ Após a Exposição, o pavilhão foi desmontado e reconstruído em Sydenham. Foi destruído em um incêndio em 1936.

³⁰ Muito antes disso, construtores góticos haviam alcançado um vão de 29 metros na abóbada de madeira do Solone, em Pádua (GIEDION, 2004: 281).

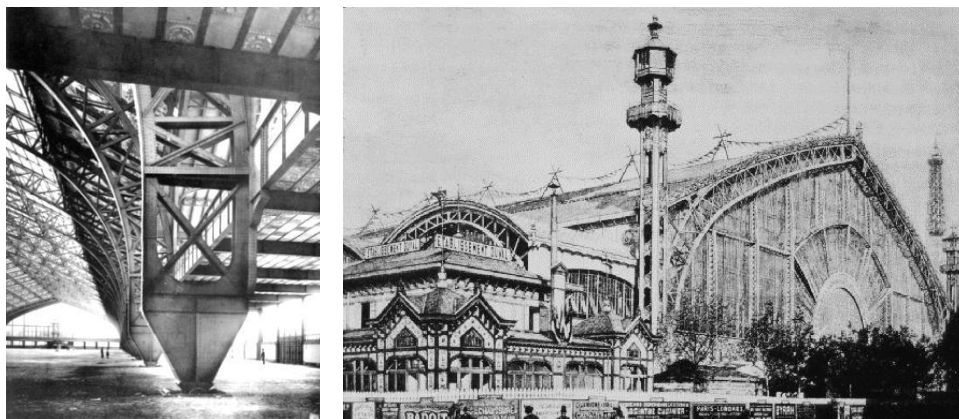
Figura 18 – Vista geral da Exposição Universal de Paris e da Torre Eiffel (1889)



Fonte: The Art Archive / Musée Carnavalet Paris / Dagli Orti³¹.

A *Galerie des Machines* (Figura 19), nomeada *Palais des Machines*, ficava ao fundo, dominando o complexo inteiro, com dimensões que excediam qualquer obra até então conhecida³². Venceu o vão de 115 metros, 45 metros de altura e comprimento de 420 metros, além disso, extensas superfícies de vidro vedavam as laterais. O significado estético desse imenso salão está na união e interpenetração do edifício e do espaço externo, surgindo uma ausência de limites e movimento completamente novos para a época. Nesse contexto, mais uma vez, Giedion (2004: 299) afirma que “inconscientemente a construção se direciona aqui para novos sentimentos estéticos, que só vieram a encontrar equivalentes na arte e arquitetura algumas décadas mais tarde”.

Figura 19 – Vistas interior e exterior da Galerie des Machines na Exposição Universal de Paris



Fonte: BENEVOLO, 2004: 141.

³¹ Disponível em:

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_g%C3%A9n%C3%A9rale_de_l%27Exposition_universelle_de_1889.jpg>. Acesso em :13 out. 2013

³² A abóbada mais ampla até aquele momento era da Estação St. Pancras, em Londres (1868), com vão livre de 73 metros e 25 metros de altura (GIEDION, 2004: 295).

A arquitetura do ferro aos poucos estava sendo difundida, e cada vez mais procurava-se dar a ela uma linguagem própria. De acordo com Kühl (1998: 36), o aperfeiçoamento dos métodos de fabricação do ferro, a divulgação dos conhecimentos adquiridos através de estudos teóricos e as diversas experiências práticas que obtiveram êxito fizeram com que o uso do ferro ganhasse nova força e se difundisse nos anos 1860-1870.

Enquanto os avanços científicos e tecnológicos foram utilizados na arquitetura sem terem sido por ela absorvidos, o engenheiro permaneceu subordinado ao arquiteto, e dele separado. [...] o engenheiro do século XIX assumiu o papel de guardião dos novos elementos que ele mesmo oferecia continuamente aos arquitetos. Ele estava desenvolvendo formas que eram tanto anônimas quanto universais (GIEDION, 2004: 208).

Apesar da posição no período, principalmente dos arquitetos, de tentar dissociar totalmente a ciência e a técnica da estética e da arquitetura, esboçavam-se, também, duas tendências contraditórias nessa época, “os que praticavam o ecletismo como apropriação formal de estilos históricos e os que procuravam uma nova arquitetura, com características próprias para o século XIX”, na qual buscavam “as qualidades específicas dos materiais e o desenvolvimento de formas e programas adaptados às necessidades da época”³³ como afirma Kühl (1998: 37). Ainda, de acordo com Silva (1987: 48), tudo que era produzido em ferro fundido, à exceção das peças que não seriam expostas à vista, como por exemplo, os tubos subterrâneos de esgotos sanitários e vigas para suportar alvenarias de tijolo, trazia em si a intenção de explorar a plasticidade do material e sua capacidade de reproduzir as mais diversas formas imaginadas. A essa plasticidade pode-se juntar o gosto eclético e as combinações estilísticas das mais diversas possíveis.

Nesse contexto, a entrada do Brasil nas festas da modernidade e do progresso provocariam avanços e aperfeiçoamentos para todos os setores produtivos e atuariam como um meio eficiente de ensino das novas técnicas e processos. Os produtores teriam a chance de identificar por comparação as causas do atraso ou adiantamento que se encontravam. Nesse sentido, as exposições universais eram excelentes meios de propaganda das potencialidades do país, podendo também atrair as atenções de compradores e investidores estrangeiros. Parte da elite esclarecida interessada em participar do evento tinha consciência da distância entre o Brasil e as nações “avançadas”, mas enfrentariam o atraso e iriam se expor diante do progresso e da ciência, para ser por eles conduzida e introduzida. Desse modo, os caminhos

³³ Alguns dos principais passos dos processos inovadores foram dados por engenheiros e não por arquitetos. Apesar do antagonismo e rivalidade que geralmente reinava entre as carreiras, alguns esclarecidos perceberam a importância da cooperação entre as duas profissões, e foi da colaboração entre engenheiros e arquitetos que nasceram as mais belas e prospectivas obras da construção metálica (KÜHL, 1998: 37).

da modernidade passavam pela agricultura nessa época, então essa modernidade intencionada era a agrária, e a renovação tecnológica. O país exigia para si a modernização de sua indústria agrícola, setor primordial de sua economia (PESAVENTO, 1997: 101-102).

“A proibição do tráfico de escravos em 1850, projetando o fim da escravidão a médio e longo prazo, teria induzido à busca de medidas alternativas relacionadas com a economia de mão-de-obra, dentre as quais a introdução de inovações técnicas na produção objetivando torná-la menos dependente do trabalho escravo. Um outro fator deve ainda ser considerado como indutor da modernização técnica por parte de setores da agricultura brasileira, em especial daquele voltado para a exportação: trata-se da preocupação com uma melhoria na qualidade dos produtos exportados pelo país diante da concorrência externa” (FREITAS FILHO³⁴, 1989: 21 apud PESAVENTO, 1997: 102).

“Concebidas no contexto do imperialismo, as mostras buscavam destacar a união, diante de um mundo dividido e de exposições também cindidas”, segundo Schwarcz (2013: 393). Essas mostras não se limitavam somente aos “países civilizados”, o Brasil por mais que tentasse ser reconhecido por suas invenções, foi sempre identificado “pela floresta”. Portanto, diferente das outras nações latino-americanas, o Império brasileiro participou já no terceiro evento em Londres, em 1862. “Nada como encenar, em um evento de proporções internacionais, as especificidades desse Império encravado no continente europeu” (SCHWARCZ, 2013: 393).

À imitação das Exposições Internacionais, os governos promoveram as Exposições Nacionais, como preparativos à participação naquelas, particularmente a do Império do Brasil. Algumas dificuldades intervieram à participação das Províncias na Exposição Nacional de 1861, dentre elas a superfície continental do Império. Apenas o Pará, o Ceará e Pernambuco representaram o Norte, enquanto no restante do país apenas Goiás ficou ausente. O Governo Imperial via na promoção um instrumento de política econômica, visando ao esforço da industrialização, e, por isso, estimulou a participação dos Governos provinciais com mostras preparatórias regionais (NOBRE, 2001: 54).

Em 1861, na cidade do Rio de Janeiro, aconteceu a Primeira Exposição Nacional, na Escola Central do Largo de São Francisco, para a escolha dos produtos que seriam remetidos a Exposição Universal de Londres de 1862, a convite do ministro inglês, W. D. Christie, para participar do evento. A exposição foi inaugurada com grande pompa, com a

³⁴ FREITAS FILHO, Almir Pita. **Tecnologia agrícola e escravidão no Brasil**: aspectos da modernização agrícola nas exposições nacionais da segunda metade do século XIX (1861-1881). São Paulo, USP, (xerox) 1989.

presença da Família Real; teve início no dia 2 de dezembro de 1861 e se encerrou em 16 de janeiro de 1862. Apesar de alguns obstáculos a vencer, que haviam comprometido melhores resultados, as autoridades responsáveis pelo evento entenderam que valera a pena, perante os benefícios que resultaram da exposição: “Era indispensável que o progresso não ficasse estacionário, que a humanidade marchasse e cumprisse a sua missão providencial” (PESAVENTO, 1997: 100).

A exposição nacional recebeu um verdadeiro inventário de riquezas do Brasil: artigos industriais, máquinas, sementes, couros, peles, madeiras, produtos exóticos da Amazônia, além de objetos de decoração elaborados com cabelos e penas, até simples quadros pintados por senhoras. Em 1862, o Brasil se apresentou num lugar à parte, e não junto com as demais nações sul e centro-americanas na Exposição Universal de Londres, sendo considerado pelos londrinos como uma grande nação semitropical que expunha produtos típicos e de grande variedade em gêneros agrícolas e minerais. Ainda assim, de acordo com Pesavento (1997: 105-106), “não desfez a imagem de país exótico, produtor de matérias-primas e gêneros alimentícios de sobremesa, bem nos moldes da divisão internacional do trabalho”.

Na dimensão internacional do trabalho, a função do Brasil era o de fornecer matérias-primas e gêneros alimentares. Conforme Pesavento (1997: 73), “o progresso material surpreendente, com suas prodigiosas invenções, aproximava os Estados e povos; assim como o grande princípio da divisão do trabalho era também uma forma de unificação”. Sob a perspectiva da elite ilustrada brasileira, desejava-se pelo cosmopolitismo no Brasil; para o capital internacional essa participação no intercâmbio mundial de produtos consagrava a jovem nação na sua antiga posição de região agrícola tropical. A participação do país nas exposições internacionais indicava os caminhos do que se entendia pela modernidade da nação, como desenvolver o país, atrair capitais, ampliar os negócios, com o propósito do progresso econômico (PESAVENTO, 1997: 147).

Enquanto o único império nos trópicos tinha o Brasil se inserido nessas feiras a partir do envio de produtos materiais, catálogos, mapas, livros e de relatório de cunho nacional, organizados, processualmente, a partir de eventos que continham sua origem nos estados territoriais internos (exposições provinciais) e depois em eventos nacionais (exposições nacionais preparativas no Rio de Janeiro), estas constando como momentos de síntese da seleção dos produtos e materiais-intelectuais que deveriam ser enviados, posteriormente, para as exposições universais (ASSIS, 2013: 7-8).

Até o final da monarquia, a regularidade da participação do Brasil, chamou atenção, já que outros países da América Latina não estavam presentes nas feiras³⁵. Esteve presente nas exposições de 1862 (Londres), 1867 (Paris), 1873 (Viena), 1876 (Filadélfia) e 1889 (Paris). Muito se deve a presença constante da nação nas exposições ao esforço do imperador D. Pedro II e das elites da corte, pois ambos tinham desejos de veicular uma imagem que representasse uma nação moderna e cosmopolita e a distanciasse da imagem de um país distante, agrícola e escravocrata (SCHWARCZ, 2013: 397). Segundo Benévolo (2004: 138-139), depois de 1878 as Exposições Universais multiplicaram-se, surgindo em diversas partes do mundo: Sidney em 1879, Melbourne em 1880, Amsterdã em 1883, Antuérpia e New Orleans em 1885, Barcelona, Copenhague e Bruxelas em 1888.

Mas Nobre (2001: 55) compreende que as Províncias do Império, assim como o Ceará, “vinham expondo em maior quantidade peças artesanais, da agroindústria, do trabalho com couro e da extração mineral, objetos raros e outras curiosidades”, que ao serem “levadas às Exposições Internacionais na Europa fabril, atestavam o atraso do Brasil no aproveitamento da matéria-prima por processos mecânicos”.

Em 1886, Adolfo Caminha, escritor cearense, que havia entrado para a Marinha de Guerra em 1883, usou as suas experiências e observações de uma viagem aos Estados Unidos, a bordo do navio Almirante Barroso, para escrever *No País dos Ianques*, publicado em 1894. Durante sua permanência no país chegou a visitar a Exposição Internacional de New Orleans³⁶, na Louisiana. Relata que o Brasil havia participado do evento, mas de modo bem insignificante. Como ele próprio descreve nessa passagem:

Amostras de madeiras, café em grão, fumo, artigos de borracha, constituíam os principais produtos brasileiros expostos à curiosidade dos visitantes de quase todas as partes do mundo civilizado. O pavilhão do Brasil deixava-se ficar em plano inferior aos das outras nações, como se fôssemos um pobre país, cujos produtos não valessem a pena de ser expostos num certame internacional! (CAMINHA, [s.d.]: 25).

O autor ainda menciona outras participações do Brasil em Exposições Universais, o pouco cuidado com a escolha dos produtos enviados a esses eventos, como também, a falta de local apropriado para a exposição dos produtos, como narra em mais uma passagem:

³⁵ A Argentina, a partir de 1889, passa a participar desses eventos (SCHWARCZ, 2013: 397).

³⁶ North, Central and South American Exposition. Período da exposição – novembro (1885) a março (1886). Disponível em: <http://www.csufresno.edu/library/subjectresources/specialcollections/worldfairs/1881.html>>. Acesso em: 14 out. 2014.

Na célebre Exposição de Filadélfia não sabíamos à última hora como e onde acomodar os produtos deste país, em consequência de não ter o governo mandado construir um pavilhão especial. [...] Na Exposição de Viena ainda o Brasil teve de ocupar lugar pouco lisonjeiro, e se alguns de seus produtos principais tiveram a felicidade de ser premiados foi isso devido, não ao governo, mas tão-somente a esforços de muitos negociantes do Rio de Janeiro e do Pará. Anuncia-se para o ano vindouro uma Universal Great Exhibition³⁷, nos Estados Unidos, cujo sucesso irá rivalizar, talvez, com o da Exposição Universal realizada em Paris e notável pela colossal e tão célebre Torre Eiffel. Nenhuma razão assiste para que a grande nação da América do Sul, o Brasil, não se faça representar com todo brilho de sua incontestável riqueza (CAMINHA, [s.d.]: 26).

A partir da Exposição Universal de Chicago em 1893, o Brasil tem sua primeira participação nas Exposições Universais, no período republicano, no qual estaria vinculado ao contexto de transição político-econômica particular do país. O governo brasileiro contribuiu financeiramente para a apresentação de Chicago, esforçando-se na construção de um pavilhão que abrigasse as amostras enviadas. O eclético pavilhão brasileiro (Figura 20), em estilo renascentista francês, foi saudado como uma representação ideal da arquitetura do país.

Figura 20 – Palácio do Brasil na Exposição de Chicago (1893)



Fonte: Vistas do Ceará³⁸.

De certa forma, a exposição para a nação trouxe uma continuidade, na divulgação de um país “rico” em recursos naturais, como a mais completa apresentação desse território; quando comparada com as exposições universais anteriores, foi considerada a maior e mais importante de todas até então realizada no estrangeiro. Houve participação maior dos estados internos do Brasil no envio de materiais, comprovando o envolvimento de novos nomes das oligarquias locais, de representantes político-comerciais das capitais de cada Estado e com o

³⁷ Exposição Universal de Chicago, inaugurada em 1892 e aberta ao público em 1893.

³⁸ Impresso pela Firma Napoleão Irmãos & Cia. Álbum Fotográfico do início do século XX – Modelo Cartões Postais, encontra-se na Biblioteca Pública Menezes Pimentel – Setor de Obras Raras.

argumento de comissões internas que se formaram para participar dessa Exposição (ASSIS, 2013: 9).

Dando o conhecimento da evolução geral do país aos estrangeiros, na exposição de 1889, havia uma publicação sobre o Brasil como um todo; já na exposição universal de Chicago tiveram maior valor e importância as publicações de cada estado na propaganda de seus recursos. Segundo Pesavento (1997: 216), “não se pode esquecer que pela Constituição de 1891, a renda das exportações cabia aos estados, de modo que estes se empenharam numa verdadeira campanha publicitária de suas riquezas”.

O reflexo dessas publicações, catálogos, livros e fotografias organizados para a Exposição Universal de Chicago, foi uma grande propaganda do Brasil em impressos, matérias especiais em revistas americanas e em alguns jornais, que divulgaram uma imagem de um país promissor em recursos naturais e belas artes em seus diversos aspectos. Os estados internos brasileiros tiveram mais oportunidade para preparar os catálogos e também elaborar livros de descrição das geografias materiais com os objetivos de apresentar mais detalhadamente, a natureza, a economia e a espacialização da política interior do país (ASSIS, 2013: 10).

A diferença da participação do Brasil na Exposição Universal em Chicago estava, de um lado, na autonomia que a instauração da República possibilitou no controle legal das trocas econômicas externas pelos representantes dos territórios internos, fazendo com que o Estado nacional fosse mais bem detalhado nesse certame do progresso e da civilização e, de outro, nos interesses das próprias elites locais em divulgar melhor seu território para os centros imperialistas, concomitante, ao processo de atualização dos conhecimentos e interesses que a mesma também passara a ter sobre o esquadinhamento das riquezas naturais da agricultura, da indústria extrativa, da indústria moderna, da modernização e da população de seu território (ASSIS, 2013: 10).

O Brasil não poderia deixar de fazer parte deste “inventário comparativo do globo” e poder mostrar seu adiantamento. Segundo Pesavento (1997: 212), a vanguarda republicana da geração de 1870 percebia a importância da participação do país em eventos como as Exposições Universais. Enfim, a proposta republicana era exatamente entendida como a forma de governo que condições mais acertadas apresentava para levar o Brasil pelos caminhos do progresso e da civilização.

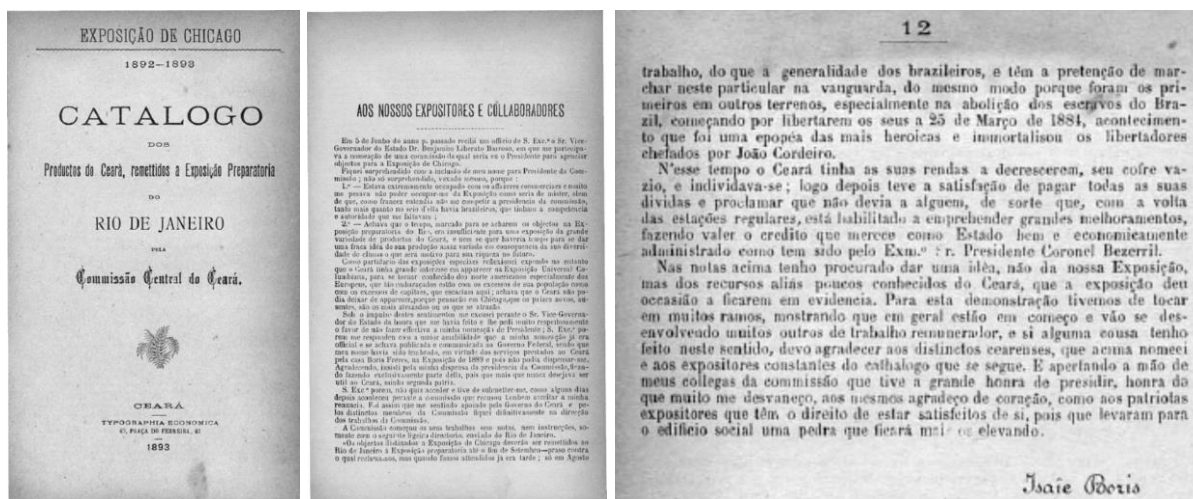
A concentração das atividades representativas do século num só lugar atraía interessados de todo o mundo. Estas exposições se tornaram o palco de todos os tipos de encontros internacionais, da ciência, da indústria, da economia e do trabalho. “Atraíam

observadores oficiais de todos aqueles países que estavam ansiosos por conhecer os novos avanços e adotá-los”, segundo Giedion (2004: 272). Ainda, de acordo com o autor, as descrições são bastante completas e com extremo cuidado, publicadas pelos países onde as exposições foram realizadas e elaboradas na forma de relatórios, sob a supervisão de homens dotados de iniciativa e clara intuição sobre o futuro.

No que diz respeito ao Ceará, em 1892 foi montada uma comissão organizadora para sua participação na Exposição de Chicago pelo vice-presidente do Estado, Benjamin de Liberato Barroso, que teve como presidente Isaie Boris (Figura 21), comprovando assim, a forma de participação do empresariado local na consolidação do poder republicano, interessado em renovar e ampliar os domínios da economia capitalista no Ceará.

[...] A personalidade de Isaie Boris, já feito Agente Consular, e, depois, Vice-Cônsul Francês, elevou-de na consideração e estima do comércio, da sociedade de Fortaleza e dos poderes públicos. Quando o governo cearense, num gesto de solidariedade nacional, quis organizar o mostruário dos produtos locais para figurar na Exposição Internacional de Chicago, em 1892-93, foi Isaie que a administração estadual confiou o êxito do certame, apesar de suas ponderações de que como estrangeiro, não devia caber-lhe a presidência da Comissão Organizadora. E o Catálogo dos Produtos Cearenses na Exposição de Chicago é bem o documento da sua operosidade e do seu poder de cativar afeições (GIRÃO, 1979: 167).

Figura 21 – Páginas de abertura do Catálogo de Exposição dos Produtos do Ceará (1892-1893)



Fonte: Catálogo dos Productos do Ceará³⁹.

Isaie Boris foi um dos principais comerciantes de Fortaleza. Instalou-se no Estado em 1874, e esteve envolvido em diversos negócios econômicos que garantiram atividades comerciais, como investimentos em ferrovias, agências de seguros, criação de bancos, entre

³⁹ Catálogo dos Productos do Ceará, remetidos a Exposição Preparatória do Rio de Janeiro pela Comissão Central do Ceará. Ceará: Typographia Economica, 1893.

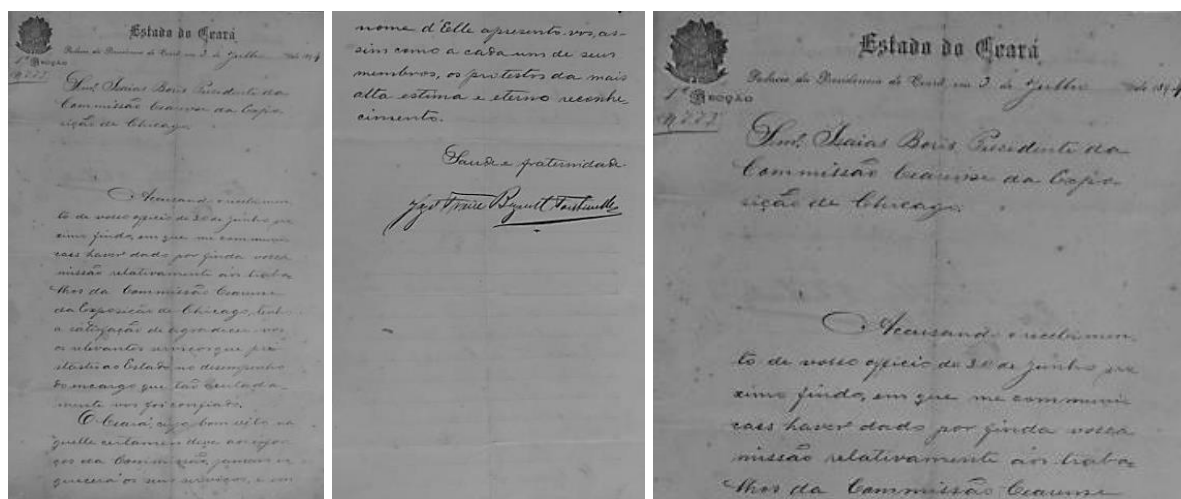
Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242797>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

outos (OLIVEIRA, 2005: 83). A casa comercial, Boris Frères et Cie., também com sede em Paris, ficou conhecida no Ceará como Casa Boris. Nesse período, já havia se consolidado como a principal casa comercial estrangeira de importação e exportação do Estado, sendo representada em quase todo o interior do Ceará. O nome Boris era tido e respeitado como uma garantia, uma confiança, sertão adentro, sagrando-se no conceito geral. De acordo com Girão (1979: 166-167):

O espírito popular começou a chamar o Oceano – “açude do Boris” e qualquer dúvida que surgisse num negócio determinado, o gracejo é que ela seria resolvida pelo Boris. À justiça mesma deram alcunha de “mãe do Boris”, para significar que até nos tribunais a Casa era influente. [...] A tal ponto chegou a atuação dos Boris, que não só uma vez teve a Fazenda do Estado de recorrer ao seu financiamento, para atender a momentâneas carências de numerário nos cofres públicos.

A estima do governo pode ser demonstrada num agradecimento feito pelo Presidente Tenente-Coronel de Engenheiros José Freire Bezerril Fontenelle, que administrou o Ceará no período transcorrido entre 1892 e 1896, do novo regime republicano. Em um ofício do dia 3 de julho de 1894 (Figura 22), declarou satisfação aos relevantes serviços prestados ao Estado no desempenho de Isaie Boris à frente da Comissão Cearense de Chicago, como pode ser visto na transcrição do documento.

Figura 22 – Agradecimento do Governo à Isaie Boris



Fonte: Arquivo Público do Ceará.

Estado do Ceará
Palacio da Presidencia do Ceará, em 3 de Julho de 1894
1ª Secção
n.773

Ilmo. Isaías Boris, Presidente da Commissão Cearense da Exposição de Chicago

Acusando o recebimento de vosso officio de 30 de Junho proximo findo, em que me communicas haver dado por finda vossa missão relativamente aos trabalhos

da Comissão Cearense da Exposição de Chicago, tenho a satisfação de agradecer-vos os relevantes serviços que prestastes ao Estado no desempenho do encargo que tão acertadamente vos foi confiado.

O Ceará cujo bom exito naquelle certame deve aos esforços da Comissão, jamais esquecerá os seus serviços, e em nome d'Elle apresento-vos, assim como a cada um de seus membros, os protestos da mais alta estima e eterno reconhecimento.

Saude e fraternidade.
José Freire Bezerril Fontenelle

Também fizeram parte da comissão os historiadores e sócios do Instituto Histórico do Ceará: Júlio César da Fonseca Filho, republicano histórico, responsável pela convocatória dos cearenses para participar dessa exposição enviando produtos; Tomás Pompeu de Souza Brasil Filho, autor do trabalho Estado do Ceará na Exposição de Chicago; e Antônio Bezerra de Menezes, que reuniu os colaboradores, classificou doações, organizou o Catálogo e representou o Ceará na exposição preparatória, realizada no Rio de Janeiro.

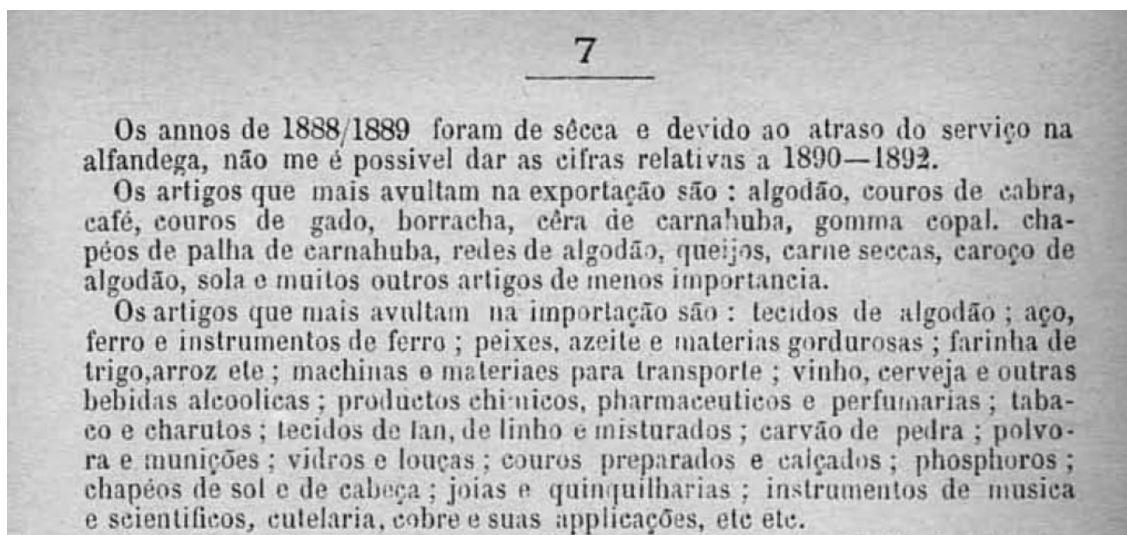
O envolvimento de Antonio Bezerra de Menezes na coleta de matérias sobre o Ceará, que indicavam a valorização que fazia dos produtos da natureza local e de suas variedades, com possibilidade de exploração comercial. Foi responsável por receber, organizar e catalogar o material enviado para a Exposição de Chicago. Sob sua responsabilidade ficou a entrega de vários produtos: flores, folhas, sementes e raízes de diversas espécies; cipós, cuias, insumos vegetais em conserva; uma quantidade variada de peixes e animais diversos; uma ampla mostra de metais das mais variadas composições.

O Governo de Benjamin Liberato Barroso representou no Ceará a primeira arregimentação de fidelidade política em defesa de uma república que agradasse os setores urbanos, descontentes com o final da monarquia. Defendiam um ideal de progresso e desenvolvimento econômico entendido como reverso do atraso colonial, que permanecia ainda vivo numa economia unicamente agrária e numa sociedade de privilégios instituídos. Segundo Oliveira (2005: 82), “este grupo visava uma perspectiva de desenvolvimento que pretendia combater o agrarismo e lançar novas bases para o desenvolvimento capitalista. Tudo isso associado ao capital comercial estrangeiro de importação e exportação sediado em Fortaleza”.

“Para uma sociedade que pretendia se incluir no mundo burguês capitalista, a idealização do progresso estaria pautada pela intervenção do cientista no sentido de transformar o conhecimento da natureza em produtos para o consumo” ainda de acordo com Oliveira (2005: 85). Essa tendência republicana oferecia assim um espaço público para

atuação dos intelectuais afinados com as ideias positivistas. Suas posturas políticas se associavam com ideais cientificistas, favorecendo as suas contribuições ao novo governo. É o que pode ser visto no estudo Estado do Ceará na Exposição de Chicago, organizado e escrito por Pompeu Filho, no qual é apresentado um texto que oferece um abrangente quadro socioeconômico e geográfico do Ceará (Figura 23).

Figura 23 – Descrição dos Produtos Exportados e Importados pelo Ceará no Catálogo



Fonte: Catálogo dos Productos do Ceará⁴⁰.

Esse conhecimento da natureza, origens históricas e populações do estado, pretendia, principalmente, fortalecer a ideia de desenvolvimento econômico cearense. Preocupou-se com o lugar do conhecimento científico orientado este pelas ideias de progresso e civilização que firmariam a sociedade burguesa no Ceará. Deste modo, no seu estudo, ele procurou reunir o conhecimento sobre o estado a que pudesse apontar uma intervenção na ordem do progresso, que fosse um guia do desenvolvimento capitalista no Ceará. (OLIVEIRA, 2005: 85- 86).

Pode-se constatar, então, que as exposições universais haviam tido sua utilidade, quando se iniciavam as grandes invenções do século, e era preciso divulgá-las, pois os meios de comunicação eram mais limitados e a instrução técnica não era tão disseminada. Nesse sentido, fica entendido que nas Exposições Universais a produção industrial podia lançar e divulgar as novas tecnologias e produtos ao mundo, promovendo o desenvolvimento do comércio entre os países. Nessa lógica, Schwarcz (2013: 398) afirma:

⁴⁰ Catálogo dos Productos do Ceará, remetidos a Exposição Preparatoria do Rio de Janeiro pela Comissão Central do Ceará. Ceará: Typographia Economica, 1893.
Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242797>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

As exposições universais constituíam, portanto o corolário ideal da política imperialista de finais do século XIX. [...] as feiras mundiais cumpriam um papel exemplar: expunham didaticamente o avanço de uns e o atraso de outros; a tecnologia na mão de alguns e o exotismo como privilégio de outros.

A urbanização acentuada nos países em fase de industrialização, situados em regiões subdesenvolvidas, desempenhou um papel importante para a comercialização dos produtos industrializados. Foi um fator decisivo para o surgimento de necessidades, que teriam que ser atendidas por novos edifícios e novos serviços. Dentro do sistema capitalista, foi criado um mercado que logo deixou de ser interno e passou a ser externo. Assim, segundo Silva (1987: 16), resta a interpretação lógica, criou-se um mercado para o ferro. De acordo com o autor (1987: 11), “configura-se, pois, no século XIX, uma ‘civilização do ferro’, na qual a arquitetura passou a ser um produto original”.

Neste primeiro capítulo analisou-se a evolução dos produtos de ferro, a partir da Revolução Industrial, podendo-se observar que estes seguiram a mesma trajetória de outros produtos industrializados europeus, exportados para diversos países, com a mundialização da economia, que se deu em busca de novas áreas de comércio, considerando-se a inserção do Ceará nesse contexto, com a comercialização do algodão com a Grã-Bretanha. As Exposições Universais tiveram um grande poder de divulgação e comercialização dessa nova tecnologia aplicada à arquitetura do ferro, num momento em que o Brasil e mais precisamente o Ceará enviavam seus produtos e participavam desses grandes eventos, com mais intensidade, num período de grandes transformações econômicas, sociais, culturais e estéticas.

No próximo capítulo se investigará como o desenvolvimento de Fortaleza por intermédio das trocas comerciais e culturais vão moldar a cidade, com a assimilação de novas práticas sociais e construtivas, difundidas pelo processo civilizador capitalista.

3 ARQUITETURA E FORTALEZA – TROCAS COMERCIAIS E CULTURAIS

Neste capítulo, a questão central é analisar Fortaleza e a relação no âmbito das trocas comerciais e culturais que a cidade realizava entre os períodos iniciais do século XIX e XX, no momento em que se dava a exportação de matérias-primas e a importação de produtos industrializados que chegavam introduzindo novas práticas sociais e construtivas, e a introdução de novos valores culturais, condições essas que iriam favorecer as reformas urbanas e a inserção da arquitetura do ferro na cidade. Por sua condição de núcleo aglutinador da produção rural, Fortaleza passou a deter, um movimentado porto exportador-importador. Diante dessa expansão econômica e urbana da cidade, os poderes públicos, as elites enriquecidas e os setores intelectuais realizaram um conjunto de reformas urbanas com a intenção de alinhar a cidade aos códigos de civilização, usando como referência modelos materiais e estéticos dos grandes centros urbanos europeus.

À vista disso, o capítulo em estudo está dividido em três tópicos. No primeiro se investiga como Fortaleza foi se delineando a partir da implantação de planos urbanísticos de remodelação urbana, inspirados em modelos europeus, com a introdução de normas, regulamentos e condutas no ordenamento da cidade e da população. No segundo tópico se busca compreender os diferentes agentes na produção do espaço no contexto urbano, entre eles o Estado e suas representações, como também se analisa em que medida as trocas comerciais e culturais influenciaram a europeização da vida social e do espaço urbano de Fortaleza. No terceiro tópico se examina como se deu o processo de introdução de novas práticas construtivas e novos modelos arquitetônicos, introduzindo uma nova estética na cidade, além das mudanças ocorridas com as transformações urbanas que irão propiciar a inserção da arquitetura do ferro na cidade. Para tanto, buscou-se fontes através de reportagens nos Jornais do Ceará e A República editados na época; Relatórios de Presidente de Província; Artigos publicados na Revista do Instituto do Ceará no recorte temporal dessa pesquisa, bem como em datas mais recentes. Os escritos dos memorialistas e cronistas também serão usados como testemunhos desse tempo. Também se terá como base os Códigos Municipais de Posturas e Planos Urbanísticos, no período estudado, buscando-se reconstituir a antiga organização urbana de Fortaleza, das décadas iniciais do século XIX ao início do século XX.

3.1 CIDADE MOLDADA – REGULAMENTAÇÃO URBANA E SOCIAL

“Paulet, respeitando a traça original que encontrou, a ela justapôs uma nova, em xadrez, ajustável ao terreno quase plano, levemente ondulado, do sítio onde se desenvolveu a cidade”.

(CASTRO, 1977: 30)

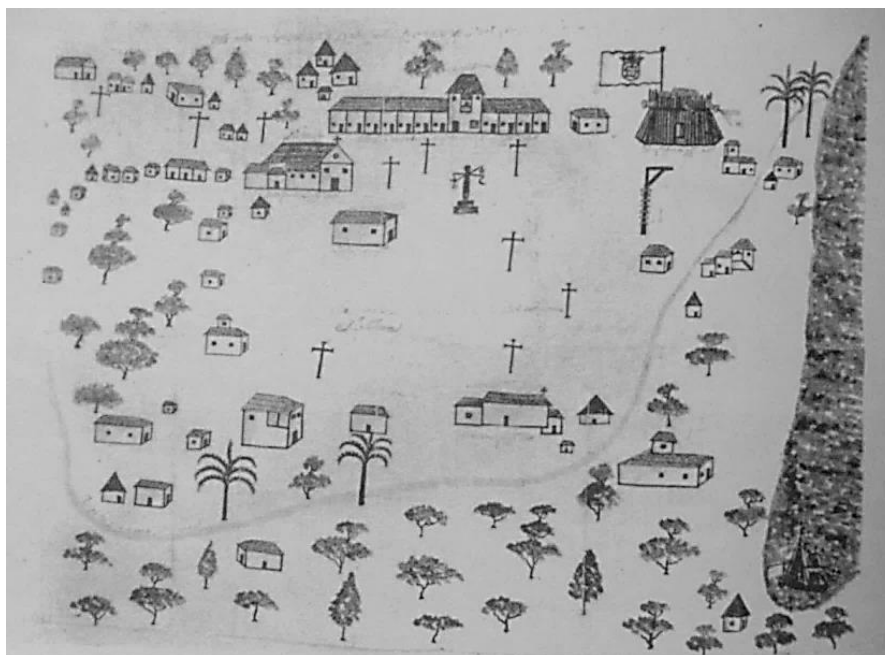
Fortaleza teve seu desenvolvimento atrasado por dois motivos: o tardio povoamento do Ceará, iniciado apenas no começo do século XVIII, principalmente por ser dependente da capitania de Pernambuco e impossibilitada desta forma de efetivar relações comerciais diretamente com a Corte e outros países europeus; e, também, pelo modelo de ocupação do território, que se deu do sertão para o litoral, mesmo que com o passar do tempo esse litoral seja fundamental para o desenvolvimento da capital.

Condições ambientais diferenciadas pouco atraentes não permitiram que o Ceará participasse do ciclo de atividades características da agricultura colonial. Somente no transcorrer do século XVIII os sertões do Ceará, por via da introdução da pecuária extensiva, vão conhecer ocupação demográfica, aliás bastante rarefeita. No litoral cearense, por essa época, subsistia apenas um pequeno forte seiscentista, arruinado e ocupado por reduzida guarnição militar, forte que serviu de núcleo de apoio ao surgimento do povoado, depois vila e finalmente Cidade de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção (CASTRO, 1994: 43).

Em 1726, por fim, El-Rei Dom João V resolveu conceder o Forte com o título de Vila. Fortaleza passa a usar esse título, mas pouco muda seu aspecto de abandono e pobreza em que estava até então, quase ilhada no “montão de areia”, segundo a expressão de um dos futuros dirigentes da Capitania (CASTRO, 1977: 25). A primeira Planta da Vila de Fortaleza (Figura 24), de 1726, desenhada pelo Capitão-Mor Manuel Francês, mostra bem essa realidade.

Mas o século vê povoar-se, pouco a pouco, o Ceará. Praticamente do interior para o mar [...]. A pecuária logo assumirá papel preponderante na economia e no sistema de povoamento da terra [...]. As possibilidades de salga da carne do gado, isto é – a produção de carne-seca, modificarão completamente as condições de vida da capitania, onde aparecem bem cedo novos centros de população de importância muito maior do que a pequenina capital. Capital é aliás mera forma de expressão, somente porque nela residiam os capitães-mores. Apenas por isto. Surgem o Aracati, quase na foz do Jaguaribe, e o Icó, no seu terço médio. Aparece também Sobral, à margem do Acaraú, futuro centro regional do oeste do Estado. E ainda Crato, que seria sede de movimentos políticos na época da Independência. E muitas outras, nascidas o mais das vezes de antigas fazendas de criação (CASTRO, 1977: 25).

Figura 24 – Planta da Vila de Fortaleza (1726) - Capitão-Mor Manuel Francês



Fonte: Arquivo Nirez.

Entretanto, o ano de 1799 seria para a pequena “Vila da Fortaleza de Nossa Senhora da Assumpção”, muito favorável. Enfim, por ordens reais, a capitania do Ceará se separa definitivamente de Pernambuco e cria-se, assim, a possibilidade de comércio direto com Lisboa. O porto de Fortaleza, um simples ancoradouro, encontrará finalmente uma função específica. A partir de então, seja pelo aparecimento das novas funções urbanas, a cidade vai lentamente definindo sua posição de centro exportador. Nesse universo, que se vai configurando o espaço urbano no decorrer do século XIX, se dão as subsequentes ações transformadoras no espaço da cidade de Fortaleza.

Só a partir do segundo reinado, quando os presidentes de província passam a ser os agentes do poder central, é que a cidade de Fortaleza vai melhorar seus indicadores econômicos, principalmente em relação a Aracati. De acordo com Lemenhe (1991: 18-19), o limitado volume da produção e do mercado impediriam a possibilidade de sustentação das duas cidades e justificariam a disputa entre Aracati e Fortaleza. Porém, essa concorrência foi vencida por Fortaleza, segundo a autora, “por ser capital de província e, nesta condição, privilegiada na ordem político-administrativa do Império”.

Aos poucos Fortaleza inicia sua hegemonia econômica, política e administrativa sobre as outras cidades do Ceará, na primeira metade do século XIX entre os anos 1820 e 1830, quando o processo se completa na segunda metade dos Oitocentos. Durante o período

de crescimento da cidade, historiadores e viajantes, testemunhos oculares do aglomerado no século XIX, descreviam as características e a expansão de Fortaleza, que de uma pequena povoação sem expressão econômica transformava-se em núcleo hegemônico, na rede urbana cearense. Nesse sentido Castro (1994: 44) afirma:

Visitantes estrangeiros que a conheceram por volta de 1811/1812 não lhe dão mais de 1.200 moradores, boa parte dos quais mergulhados em condições de extrema pobreza. A vila não passava de umas poucas ruas arenosas, formadas por casario de baixa qualidade material, ruas ao pé do Forte e cujo desenvolvimento acompanhava as ruas do riacho Pajeú, em sua margem esquerda.

Um dos primeiros a relatar tais acontecimentos foi o viajante inglês Henry Koster, entre dezembro de 1810 e janeiro de 1811, quando visitou a cidade então vila, com não mais que cinco ruas e fez a seguinte descrição:

[...] edificada sobre terra arenosa, em formato quadrangular com quatro ruas, partindo da praça e mais outra, bem longa, do lado norte desse quadrado, correndo paralelamente, mas sem conexão. As casas têm apenas o pavimento térreo. Mas n'algumas residências, há uma calçada de tijolos deante. Três igrejas, o palacio do governador, a Casa da Câmara e prisão, Alfândega e Tesouraria (KOSTER⁴¹, 1942: 165 apud CAMPOS, 1988: 60).

A condição de capital de uma capitania independente e de porto exportador de algodão ocasionou a presença de governadores na Vila do Forte, resultando na manutenção da ordem e no desenvolvimento material da Capitania. De acordo com Campos (1988: 59), “esta precária formação urbana tem seus dias contados, quando o Senado da Câmara, a 21 de novembro de 1812, pleiteia a autorização do Governador para os procedimentos de elaboração de planta que oriente a edificação da cidade [...]”. Esta necessidade de racionalização aparece no tecido urbano a partir da chegada e influência do engenheiro Antônio José da Silva Paulet⁴² em 1812. Chegou como ajudante de ordens do 4º governador da Capitania do Ceará, o Coronel Manuel Ignacio de Sampaio, e foi o último engenheiro-militar enviado para a Capitania. Veio com o objetivo de realizar levantamentos cartográficos do território, como também implementar obras arquitetônicas e intervenções urbanísticas. As realizações materiais da administração do Governador Sampaio ficou marcada por obras de vulto, como a nova Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, o edifício do mercado da vila e a abertura de ruas retas, com cruzamento em xadrez.

Na Descrição Geografica Abreviada da Capitania do Ceará, de 1816, Silva Paulet fez um relato completo sobre como se encontrava a Capitania nesse período,

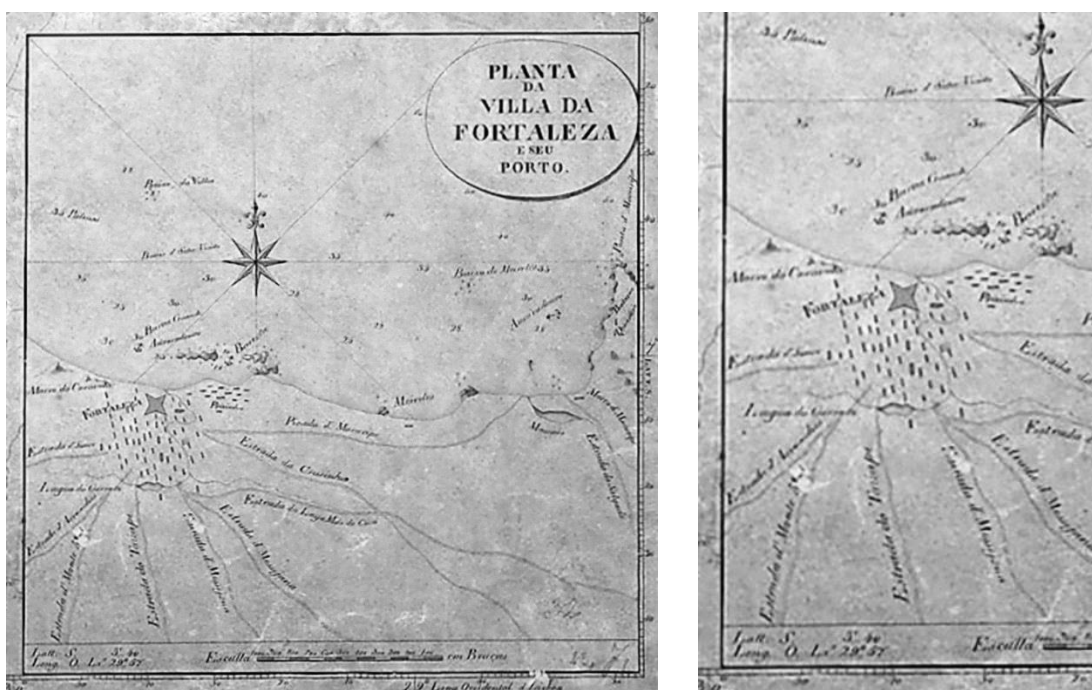
⁴¹ KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1942.

⁴² Além de vários outros serviços, projetou e executou a nova Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção.

paralelo ao mar, e a leste pelo trecho da vila já construído na margem ocidental do riacho Pajeú e acomodado às suas curvas. De acordo com Castro (1994: 50), “o plano Paulet ocupava área diminuta: constava de duas ou três “ruas” perpendiculares à linha de continuação da divisa do terreno do quartel da Fortaleza, portanto paralelas e dispostas na direção norte-sul, além de cortadas ortogonalmente por “travessas”.

Como o objetivo primordial no período era a forma da cidade e não os aspectos físicos da zona costeira, ignorada naquele período pela sociedade, foi solicitada uma nova planta que desse destaque à estrutura urbana da cidade. Com seu plano de retificação e expansão disciplinada, assim, em 1818, o primeiro plano urbanístico da cidade foi elaborado. A Planta da Villa de Fortaleza (Figura 26) obedecia aos princípios reguladores do plano xadrez: unidade, planificação e ordem rigorosa.

Figura 26 – Planta da Villa de Fortaleza e de seu Porto (1818) - Silva Paulet



Fonte: Fortaleza Antiga.⁴³

Respeitando o traçado original que encontrou, Silva Paulet sobrepôs uma nova malha, em xadrez, ajustável ao terreno quase plano, onde a cidade tinha se desenvolvido até então. A planta foi pensada “para metodização urbanística da vila, que se ia adensando e expandindo sem um plano corretivo e diretor, à semelhança do que acontecia com todas as vilas e cidades da Colônia”, de acordo com Girão (1979: 75). “O argumento em favor do

⁴³ Disponível em: <<http://fortalezaantiga.blogspot.com.br/2010/01/o-desenvolvimento.html>>. Acesso em: 01 nov. 2014.

traçado em xadrez assegura precisamente a superioridade desta conformação espacial, em detrimento do crescimento espontâneo e insubmisso a um planejamento hierárquico”⁴⁴ (SILVA FILHO, 2004: 109).

O traçado xadrez tem origem milenar, e foi introduzido no Brasil pelos portugueses. No caso de Fortaleza, embora fosse traduzido como “moderno”, gerou lotes profundos e estreitos, de clara característica medieval, gerando uma habitação dita casa-corredor, estreita e comprida de pavimento térreo (CASTRO, 1994: 78).

Contudo, no início do século XIX o planejamento urbano surge no âmbito das cidades como modo de disciplinamento da expansão citadina, como meio de instituir o discurso do poder do Estado na materialização do ordenamento dos centros urbanos. Esse discurso se manifesta, em termos formais, pela regularidade do traçado urbano. Os urbanistas desse tempo recorriam ao traçado reticular, visando uma melhor divisão racional do solo, possibilitando ordem e clareza, mas também igualdade na distribuição do espaço. De acordo com Girão (1979: 77), as cidades ortogonais, com traçados em retângulo ou xadrez, com as ruas cortando-se em ângulos de 90 graus, era na época, o modelo mais aconselhado e dominante. As ideias dessa ordem dominaram todo o século XIX, uma vez que os alinhamentos e os ângulos retos eram mais convenientes para o traçado de ruas e construção das edificações.

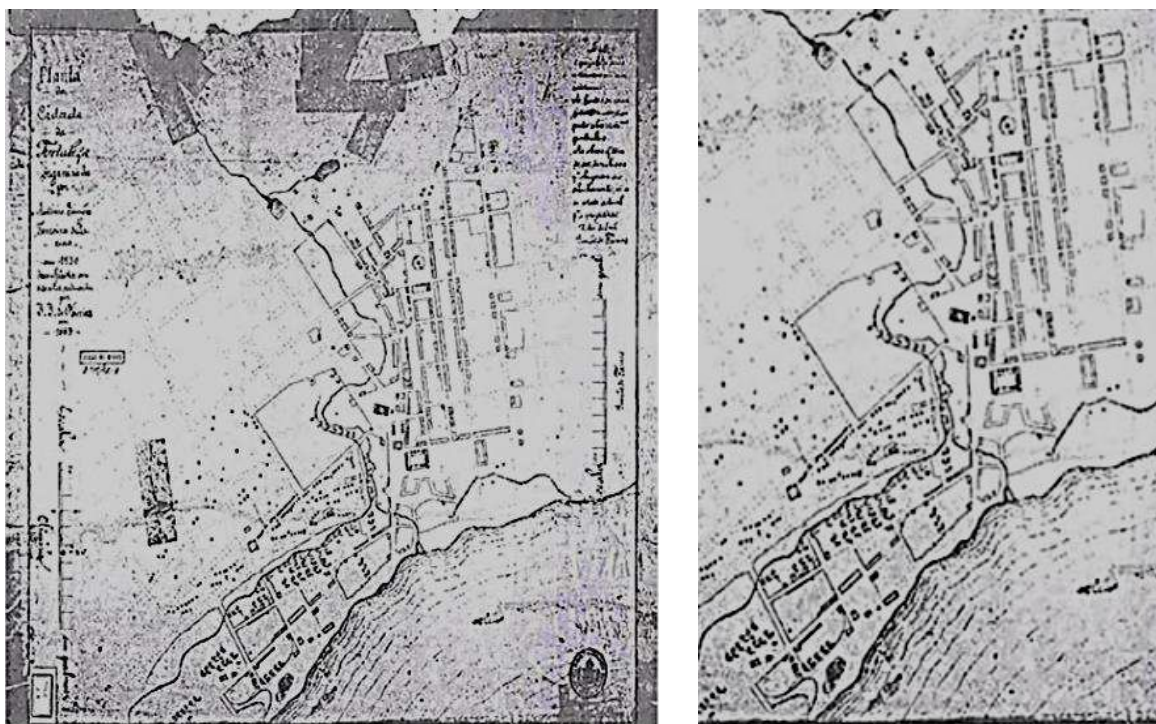
Ainda no período imperial, em 17 de março de 1823, Dom Pedro I elevou a Vila de Fortaleza à categoria de Cidade da Fortaleza de Nova Bragança, denominação que pouco agradou e logo foi renomeada para Cidade da Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção. Porém, um pouco antes desses acontecimento, em 1820, Paulet deixou o Ceará. Nessa situação, de acordo com Castro (2005a: 99), o arruador e profissional da municipalidade, Antônio Simões Ferreira de Farias, que era auxiliar de Paulet, desde 1812, nas obras de edificação e nos trabalhos de implantação do novo plano de desenho ortogonal aplicado à então vila, deu continuidade ao trabalho do engenheiro.

Nas três décadas seguintes, a cidade havia crescido; impunha-se, portanto, o levantamento de plantas atualizadas. Nesse sentido, a Câmara solicitou a elaboração de novas cartas da cidade, originando-se a Planta da Cidade de Fortaleza de 1850 (Figura 27).

⁴⁴ “Como a parte antiga, de traçado orgânico era muito pequena naquela época, Fortaleza tem hoje praticamente a totalidade de sua zona comercial organizada em xadrez” (CASTRO, 1977: 30-31).

Organizada pelo “cordeador” da Vila, o português Antônio Simões Ferreira de Farias⁴⁵. De acordo com Castro (2005a: 101), Farias deu continuidade ao planejamento da cidade, amparado pelo Plano de Silva Paulet, “conforme se observa na planta elaborada em 1850, por concepção própria ou segundo decisão de Paulet, Simões Farias visualizava a cidade dividida em dois sistemas de expansão, ambos em xadrez, porém sem continuidade nos risco das vias”, abrangendo toda a cidade, essa planta incluía, também, a zona chamada de Praia.

Figura 27 – Planta da Cidade de Fortaleza (1850) - Antônio Simões Ferreira de Farias



Fonte: CASTRO, 2005a: 126.

A retícula de expansão, desenhada em linhas pontilhadas por Simões de Faria, denotava dificuldades em compatibilizar a malha ortogonal, já implantada, como a zona de praia, de risco irregular, devido às condições topográficas, optando por preparar uma planta separada, que abrangesse apenas a faixa costeira⁴⁶ e trechos próximos, até o outeiro, onde se erguia, no alto, a igreja da Conceição da Prainha, cujas obras se iniciaram em 1839.

A análise do desenho elaborado por Simões de Farias em 1850, possibilitou um melhor entendimento do espaço urbano de Fortaleza na metade do século XIX. Entretanto, com o objetivo de nortear a expansão urbana pela qual passava Fortaleza nessa época, foi

⁴⁵ Trabalhou por décadas como arruador da cidade, ajustando e ampliando o plano de Silva Paulet, quando se aposentou das suas funções e foi substituído por Adolfo Herbster (CASTRO, 2005a: 99). Em citações de vários documentos, o sobrenome do “cordeador” aparece como Faria e Farias (CASTRO, 2011: 82).

⁴⁶ Atual avenida Pessoa Anta.

elaborada pelo Padre Manoel do Rêgo Medeiros, em 1856, a Planta da Cidade de Fortaleza (Figura 28), indicando um traçado de expansão para o leste da cidade. Porém, essa parte da cidade situada além do riacho Pajeú, não se mostrava como continuidade das quadras em xadrez abertas na zona central da cidade (CASTRO, 1994: 52). Apesar disso, de acordo com Matos e Vasconcelos (2011: 496), continuava reforçando a expansão da cidade para longe do litoral, sem interesse de implementação de infraestrutura urbana na zona costeira, onde se percebia apenas pontuais proposições de arruamentos.

Figura 28 – Planta da Cidade de Fortaleza (1856) - Padre Manoel do Rêgo Medeiros



Fonte: CASTRO, 2009: 25.

A partir do final dos anos 1850 e início da década de 60, Fortaleza passou a contar com calçamento em algumas ruas centrais, linhas de navios a vapor para Europa e Rio de Janeiro desde 1866, instalação de oficinas na cadeia pública, bem como sistema de canalização d'água do sítio Benfica, equipamentos de 1867.

Na década de 1860, o suíço Luís Agassiz, autor de *A Journey in Brazil* (1865-1866), que chefiava a missão científica Thayer Expedition, acompanhado de sua esposa Elizabeth Cary Agassiz e de um grupo de naturalistas, ao visitar Fortaleza, descreveu a capital cearense desta forma:

Gostei do aspecto da cidade do Ceará. Agradaram-me as ruas largas, limpas, bem calçadas, ostentando toda sorte de cores, pois as casas que as ladeiam são pintadas dos mais variados tons. Aos domingos e dias de festa, todas as sacadas se enchem de moças com alegres toaletes, e os grupos masculinos enchem as calçadas, conversando e fumando. Ceará não tem esse ar triste, sonolento, de muitas cidades

brasileiras; sente-se aqui movimento, vida e prosperidade na cidade (AGASSIZ, 2000: 408).

Nesse sentido, de acordo com Girão (1979: 106), Fortaleza começava a apresentar nesse período um certo progresso no cotidiano social, e em termos de mudanças nos aspectos construtivos das edificações, como tão bem observou Agassiz em sua passagem pela cidade:

As casas baixas, proletárias, de beira e bica, paredes de taipa e, também, as mais presunçosas, de beira e sub-beira, portas lisas e sem bandeiras nem persianas, aos poucos eram substituídas por outras mais elegantes e burguesas, de cimbalhas e cornijas, com fachadas artísticas, de frontões ogivais, varandas ou balcões de ferro, quais as sacadas onde postavam as moçolas que Agassiz viu em elegantes tualetes (GIRÃO, 1979: 106).

A partir de 1860, intensifica-se o cultivo do algodão em toda a província e em zonas não muito distantes da capital, abrindo oportunidades de um comércio direto com a Inglaterra estimulado, principalmente, pela retração dos Estados Unidos, um de seus principais fornecedores de algodão, que estava em guerra pela independência. O crescimento da exportação da produção algodoeira para o mercado externo contribuiu para tornar Fortaleza o principal entreposto comercial do Ceará. Nesse momento, a estrutura social da cidade sofreu importantes modificações com a emergência de novos grupos dominantes, a constituição de camadas médias afluentes compostas pela proliferação de profissionais liberais e o surgimento de um grande contingente de trabalhadores de classes mais pobres, configurando-se um mercado de trabalho urbano em Fortaleza (PONTE, 1999: 24).

No decurso do desenvolvimento do capitalismo mercantil e ao longo do período de consolidação do capitalismo industrial, a trajetória das cidades brasileiras caminha desde a condição de núcleos urbanos embrionários, montados para garantir a posse do território colonizado, até a de polos intermediários entre zonas interioranas de produção e o mercado internacional. É essa intermediação que confere às cidades a função de sede do capital comercial (OLIVEIRA⁴⁷, 1982 apud LEMENHE, 1991: 19-20).

Nesse contexto, Lemenhe (1991: 18) afirma que embora o desenvolvimento da agricultura para exportação no Ceará tenha fornecido as bases para a emergência e expansão de Fortaleza, defende também a suposição de que o sistema político-administrativo do Império criou mecanismos políticos e institucionais favoráveis à hegemonia da cidade. Segundo a autora (1991: 19), a cidade brasileira surge para a expansão do capitalismo mercantil, “reproduzindo o padrão inicial de acumulação capitalista no velho mundo, a

⁴⁷ OLIVEIRA, Francisco de. **O estado e o urbano**. Espaços e Debates; Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo, Cortez, (6), 1982.

apropriação do excedente comercializável, no novo mundo, tem assento nas aglomerações urbanas”, portanto “a colonização e a vida urbana coincidem, historicamente, no Brasil”.

Nessa lógica, de acordo com Linhares (1992: 144), no conflito entre o mundo rural e o urbano em todos os planos (econômico, social e político), Fortaleza vai atravessar o império numa dualidade campo/sertão, mostrando uma cidade que tem sua formação a partir da economia pastoril, economia agrícola e finalmente a hegemonia econômica e político-administrativa.

Estes três momentos, que aparecem em praticamente todas as análises do processo de consolidação de Fortaleza, vão determinar, a partir da metade do século XIX, os traços fundamentais de sua urbanização. [...] A economia agrícola, que vai coincidir com a emergência da vila de Fortaleza, predomina durante todo o século XIX, completa-se o processo de formação urbana da cidade, com o aparecimento das primeiras indústrias de transformação, a consolidação da cidade como base do aparelho burocrático e a centralização definitiva, nela, de um maior número de produção para o mercado externo. É quando ela passa a funcionar como “núcleo urbano dominante” (LINHARES, 1992: 143).

Assim, a cidade teve demasiadas transformações a partir dos anos 1870. Entretanto, com a preocupação do poder público de esquadrihar a malha urbana de Fortaleza, com o objetivo de sistematizar a expansão da cidade através do alinhamento de suas ruas e da abertura de novas avenidas, a Câmara decide solicitar a contribuição profissional de Adolfo Herbster, para elaborar e implementar um novo plano urbanístico. Esse momento seria o marco inicial da modernização urbana em Fortaleza (ORIÁ; JUCÁ, 1995: 28).

Adolfo Herbster⁴⁸ já era contratado como engenheiro e diretor de obras da Província, desde 1855, cedido pelo governo de Pernambuco ao Ceará. Em 1857, foi nomeado arquiteto pelo presidente da Câmara Municipal de Fortaleza, o Boticário Ferreira⁴⁹. Durante o período de atividades como “architecto do município”, Herbster organizou três plantas da cidade, a primeira em 1859, a segunda em 1875 e a última em 1888 (CASTRO, 1994: 52 e 61). Na época da chegada de Herbster ao Ceará, Fortaleza enfrentava dois fatores negativos que impediam a expansão física da cidade; dificuldades de obtenção de material de construção, como tijolos e cal, a implantação da cidade em solo arenoso, além das péssimas condições das atividades portuárias e do abastecimento de água.

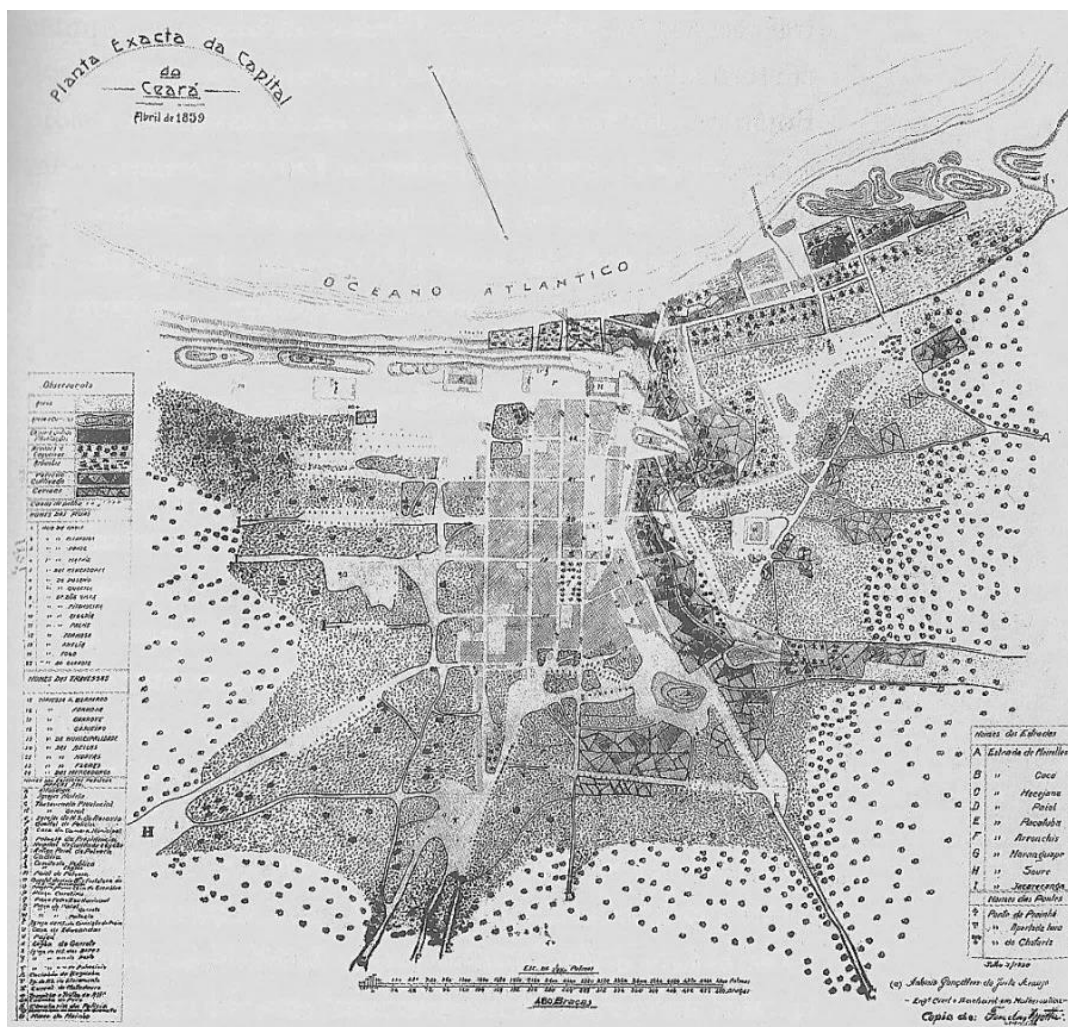
⁴⁸ Não existem dados quanto à formação profissional de Herbster (CASTRO, 1994: 81).

⁴⁹ Antônio Rodrigues Ferreira era intransigente na observância do plano de aformoseamento da cidade de Fortaleza, quando comprometia o plano executado por Silva Paulet. “As atas da Câmara, as provas todas, a fama de seu zelo pela coisa pública, [...] resguardando o feliz traçado da cidade, dando-lhe a singular feição que tanto a envaideceu” (GIRÃO, 1979: 93-94).

A Planta Exacta da Capital do Ceará de 1859 (Figura 29), proposta por Adolfo Herbster, deu origem ao sistema que orientou o desenvolvimento do bairro Aldeota, no lado leste da cidade. Essa planta por ser bastante detalhada, foi um retrato da cidade.

[...] pois Herbster fez incluir legendas que esclarecem as denominações dos logradouros e a localização de todos os edifícios públicos, civis, religiosos e militares. Estão devidamente assinalados repartições públicas, escolas, igrejas, quartéis, a cadeia, o cemitério de São Casemiro e o pequeno anexo dos ingleses, riachos, pontilhões, açudes, cacimbas (poços) das praças, coqueirais, “áreas”, “comoros” (dunas). [...] indica por meio de convenções gráficas os modos de ocupação e o relevo do solo, apontando os trechos de continuidade predial, as edificações isoladas, praças, largos e hortas, campos cultivados, baldios, zonas periféricas onde se espalhavam em vasto número as casas de palha (“choupanas”) (CASTRO, 1994: 64).

Figura 29 – Planta Exacta da Capital do Ceará (1859) - Adolfo Herbster



Fonte: CASTRO, 2009: 27.

Portanto, este documento foi de grande valor, uma vez que “Fortaleza naquela época, não passava de um pequeno quadrilátero já arruado, justaposto à área ocupada pela vila no começo do século, ainda acomodada ao Pajeú” (CASTRO, 1994: 64). Entretanto, a

pavimentação, segundo o autor, nem sempre acompanhou a expansão urbana, permanecendo até as primeiras décadas do século XX, as pontas de ruas, conhecidas por “areias”⁵⁰, expressão de forte diminuição social.

Como o século XIX foi o período de inserção da economia cearense nas regras e interesses do capitalismo internacional que então se consolidava, a década de 1860 foi para o Ceará a de melhor desempenho, com a produção e a comercialização do algodão. As relações econômicas e sociais entre a capital e o interior estavam cada vez mais consolidadas, principalmente com a implantação da Companhia Cearense de Via Férrea de Baturité, iniciada e concluída em 1873. Com a inauguração da estrada de ferro, o transporte do algodão e de pessoas para Fortaleza foi agilizado, consolidando a hegemonia econômica da cidade, encurtando as distâncias e estreitando a dependência do interior com a capital. O trem, um dos principais produtos do avanço tecnológico do século XIX, acentuou ainda mais a positividade dos efeitos sociais da noção de “progresso”.

Nessa lógica, Fortaleza teve um novo sentido, “com o porto passando a marcar um ponto de encontro entre dois sistemas de transporte”, acelerando cada vez mais as trocas. Criou-se, assim, “uma dinâmica entre os espaços de produção (sertão) e o espaço de distribuição e consumo (mar)”, concretizando um cenário no qual a capital assume o papel hegemônico (MATOS; VASCONCELOS, 2011: 494).

Contudo, a cidade nascera voltada para o sertão, contradizendo sua natureza litorânea, dado as relações no campo cultural e econômico da sociedade com o interior do Estado. Nesse período a ocupação do litoral da cidade se limitava ao forte, uma vila de pescadores nos arredores da Prainha e um trapiche, cujo maior adensamento das construções estava um pouco distante da zona costeira, resultando num litoral quase desabitado. Como afirma Matos e Vasconcelos (2011: 491-492), “nascia a cidade litorânea-interiorana cujas particularidades diferem daquelas que caracterizam a cidade comerciante, aberta para o mar por intermédio de seu porto”.

O fato da cidade localizar-se próximo ao litoral permanecia sem contar muito na organização socioespacial dos seus habitantes. A cultura interiorana continuava a legitimar-se por toda Fortaleza, “até mesmo aqueles imóveis localizados à beira-mar faziam referência à

⁵⁰ As areias representavam os bairros da periferia de Fortaleza.

presença do homem do sertão e seus utensílios”, como cita Matos e Vasconcelos (2011: 497). Nesse entendimento afirma Campos (1988: 120):

Figuram aí, com nomenclatura antiga e saborosa, ruas e travessas referendadas por suas legítimas origens populares, quais as travessas das Hortas, das Flores, do Cajueiro, do Pocinho, da Cacimba, da Bica, em que se evidencia mais uma vez a formalização de nossos antecedentes rurais, e, indisfarçável, o entrelaçamento das relações do “sertão” com a cidade, e não com o mar, não obstante a proximidade imediata deste, responsável, como é apregoado, pela salubridade da população.

As zonas de praia na capital cearense caracterizavam-se nesse período, principalmente, por duas funções que contribuiriam para sua desvalorização, que eram o escoamento dos esgotos e as atividades da incipiente zona portuária. Praticamente por todo o período de crescimento da cidade no século XIX, a zona costeira está quase sempre à margem nos planos urbanísticos de ordenamento do traçado urbano, como se viu até então. Esta zona passa então a ter sua ocupação irregular pelos migrantes foragidos das constantes secas do sertão cearense na segunda metade do século XIX.

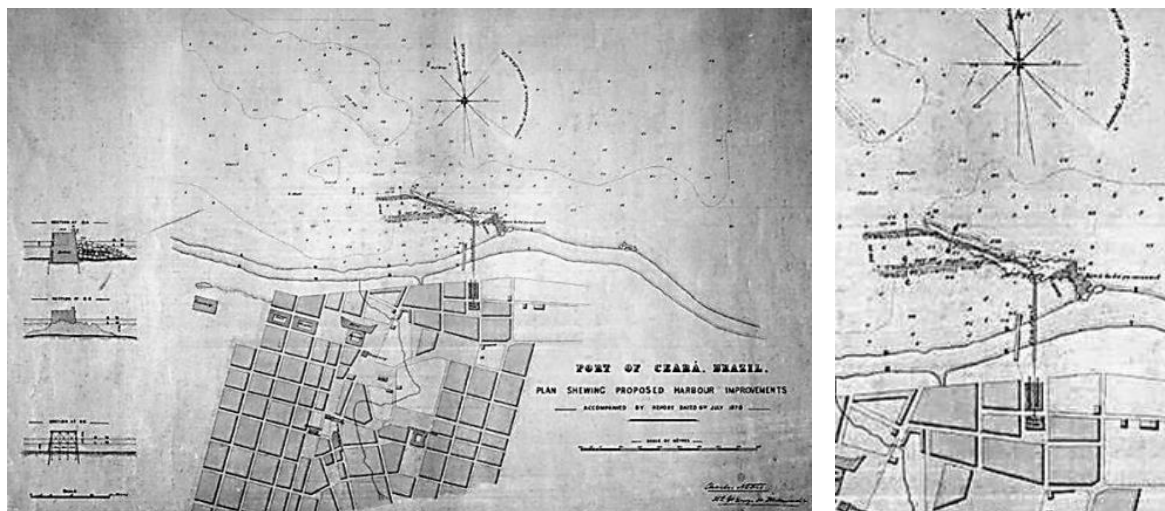
Apesar do visível crescimento, Fortaleza ainda não possuía um porto adequado para exportar seus produtos, entre eles, o algodão, o de maior valor econômico, nesse período. De acordo com Girão (1979: 211), “as péssimas condições do serviço de embarque e desembarque pelo mar eram constante preocupação do governo e de pessoas interessadas na solução do delicado problema”. A cidade não possuía nem uma baía profunda, onde as embarcações de pequeno e médio porte pudessem se abrigar com um mínimo de segurança. Seu porto teria que ser construído em mar aberto e em uma área onde a costa era atingida por fortes ventos e correntes marítimas constantes, dificultando a construção de porto adequado.

Devido a essas dificuldades, diversos planos, sugestões, estudos e projetos sucederam-se, mas nenhum foi efetivado. Um dos planos apresentados em 1860, foi o do engenheiro cearense Zózimo Bráulio Barroso, encarregado de estudar e apresentar um Relatório ao Ministro da Marinha, cuja repartição era responsável pelos serviços de melhoramento de portos. Nesse estudo ele indicava que a melhor localização seria a enseada do Mucuripe (GIRÃO, 1979: 212).

Em 1870, o engenheiro inglês Charles Neate, atendendo à solicitação da Associação do Comércio, apresentou também um plano baseado em projetos anteriores. O Relatório organizado por ele foi acompanhado do plano de melhoramentos do porto existente, mesmo achando que a melhor localização para o porto também seria a enseada do Mucuripe.

Constava de uma planta (Figura 30), na qual incluía a construção de um quebra-mar, um canal, um porto, uma ponte de acesso ao litoral, situado nas proximidades da Prainha⁵¹, (ANDRADE, 2012: 134).

Figura 30 – Planta do Porto de Fortaleza (1870) - Charles Neate



Fonte: Fortaleza Antiga.⁵²

Em 1875, o Relatório de John Hawkshaw concluiu que a melhor região para o porto de Fortaleza seria o local existente, pois já se havia despendido considerável capital em armazéns, prensas de algodão, repartições e edifícios para o comércio. E afirma “é por isso que a Associação Comercial do Ceará tem toda razão de opor-se à mudança do porto para o Mucuripe” (GIRÃO, 1979: 212). Porém, a execução do plano Hawkshaw fracassou mais uma vez, sendo construído somente o prédio da Alfândega, com execução da Sociedade Inglesa Ceará Harbour Corporation Ltd. Ainda, de acordo com Girão (1979: 213), “continuava bem nítido o retrato de Henry Koster com o embarque e desembarque de passageiros e cargas em praia rasa, entregue o árduo mister a corajosos e experimentados catraieiros”,

Conforme Castro (1994: 66), esses problemas portuários se arrastaram por anos e não conheceram a interferência direta de Adolfo Herbster, cuja participação profissional no setor se traduziu basicamente em projetos e obras complementares de pavimentação, construção de armazéns e de ramais ferroviários. Contudo, novas tentativas foram feitas para reduzir tais dificuldades, cada vez mais insuportáveis, devido ao progresso da capital.

⁵¹ Hoje denominada Praia de Iracema.

⁵² Disponível em: <http://fortalezaantiga.blogspot.com.br/2010_01_01_archive.html>. Acesso em: 21 out. 2014.

Coube ao engenheiro Domingos Sérgio de Sabóia e Silva estudar um novo plano capaz de facilitar o movimento de pessoas e mercadorias no porto. O resultado foi apenas a construção de um trapiche em frente ao novo edifício da Alfândega, que havia sido concluído em 1891. Era um viaduto com estrutura de ferro e piso de madeira, a chamada ponte metálica (Figura 31), cuja construção foi iniciada em 1902 e entregue somente em 1906.

Figura 31 – Ponte Metálica (1906)



Fonte: GIRÃO, 1979: 214.



Fonte: Oficina de Projetos S/S Ltda.⁵³

A ponte metálica era dotada de escada móvel para descida e subida de passageiros, não oferecendo por isso a melhor segurança. A carga e descarga de mercadorias era feita por meio de guindastes. Os navios ficavam ao longo, e o percurso até a ponte e vice-versa era efetuado por lanchas, alvarengas e botes (GIRÃO, 1979: 215).

Em 1875, Adolfo Herbster elaborou um novo plano urbanístico de expansão, também em malha xadrez, partindo das bases lançadas por Silva Paulet, o Plano da Cidade de Fortaleza e Subúrbios.

Nessa perspectiva, as reformas urbanas aplicadas à Capital visavam construir uma cidade desejada, na qual os aspectos relacionados à civilidade e à modernidade seriam valorizados; além do mais se fazia também necessário ordená-la. Nesse sentido, de acordo com Ponte (1999: 25), “a planta em xadrez, alinhando suas ruas, deixou-a mais transparente para observação dos olhares do poder e do saber urbanos e tornou-a mais aberta à circulação de seu fluxos (de pessoas, mercadorias, policiais...)”. Ainda, segundo o autor (1999: 23), esse modelo de traçado urbano era concebido para fins de dominação e ordenamento da expansão urbana, pois o mesmo corrigia becos, desvios e ruas desalinhadas, que facilmente possibilitavam a ocorrência de conflitos urbanos. Vias alinhadas, longas e cruzadas em ângulo de 90 graus, facilitavam a atenção do poder sobre as cidades.

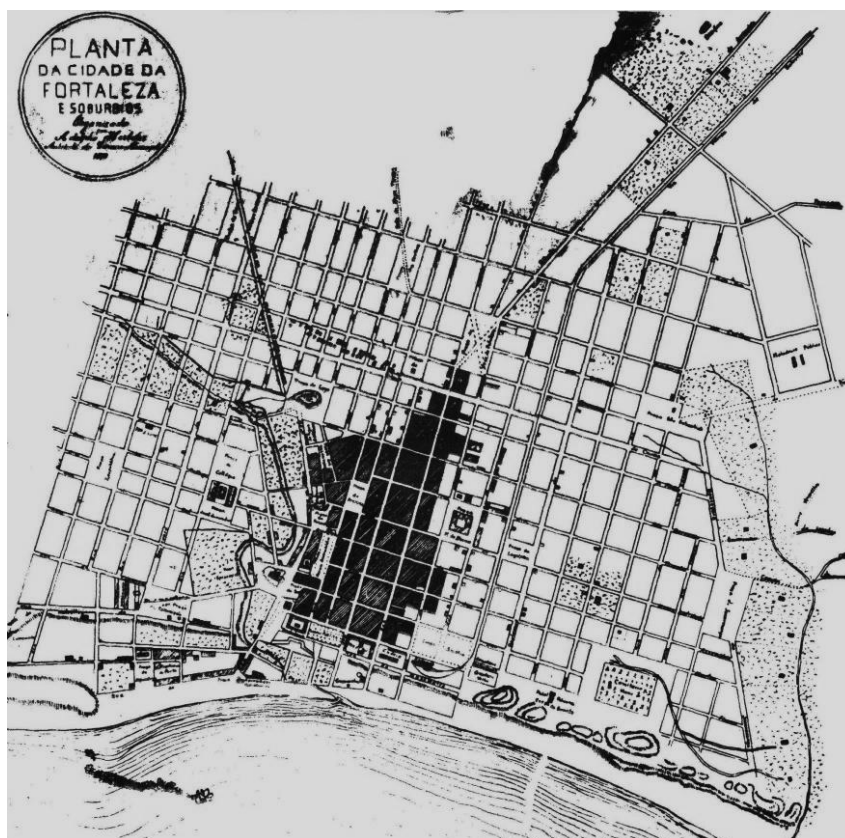
A cidade de Fortaleza assentou-se em bases urbanísticas e racionais, já muito cedo. Nasceu extemporânea para uns, tal como Raimundo Girão, que considerou com

⁵³ Disponível em: <<http://www.ofipro.com.br/preservando/porto2.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2014.

espanto o traçado ortogonal, esboçado em 1823, “quando não havia tomado corpo a ciência urbanística”. Uma cidade muito bonitinha e alinhada: Sua modelação urbana de fato não esperou nem a modernização econômica. Ela foi plano racional ordenador antes de “espelhar” o progresso do século. Seu caráter moderno nunca esteve dissociado da vivência de hábitos, costumes e etiquetas de distinção e controle frente ao homem cidadão. Desde cedo, as classes sociais mais abastadas tinham à mão uma cidade geometricamente manipulável (PIMENTEL FILHO, 1998: 26).

A planta de 1875 (Figura 32) era um plano oficial de expansão viária, ou seja, uma proposta de ampliação do traçado urbano da cidade para além dos seus limites, previamente decidido. Segundo Castro (1994: 67), desde meados do século XIX, “havia uma vontade manifesta de se levar a cidade para o leste, para além do riacho Pajeú, zona essa conhecida por Outeiro”. Tinha o objetivo de disciplinar a expansão da capital através do alinhamento de suas ruas e da abertura de novas avenidas.

Figura 32 – Planta da Cidade de Fortaleza e Subúrbios (1875) - Adolfo Herbster



Fonte: CASTRO, 2009: 26.

Três *boulevards*, da Conceição⁵⁴ (Figura 33), no lado leste; do Imperador (Figura 34), no lado oeste; e do Livramento⁵⁵ (Figura 35), no lado sul, margeavam o perímetro central, com a finalidade de em um futuro breve, escoar com facilidade o movimento urbano.

⁵⁴ Atual av. D. Manoel.

⁵⁵ Atual av. Duque de Caxias.

Descritos por Menezes (1895: 147) como “verdadeiros ventiladores da cidade, que circundam pelo lado de leste, sul e oeste e concorrem de modo poderoso para a sua reconhecida salubridade”. Os *boulevards* e a disciplinarização da malha urbana era uma tentativa de remodelar, racionalizar e embelezar a Capital. De acordo com Oriá e Jucá (1995: 29), o plano tinha um duplo sentido, facilitar o fluxo de pessoas e produtos da cidade em processo de crescimento, como também permitir a tarefa do olhar dos poderes públicos na fiscalização de possíveis tumultos populares nas ruas de Fortaleza.

Figura 33 – Boulevard da Conceição



Fonte: Arquivo Nirez.

Figura 34 – Boulevard do Imperador



Figura 35 – Boulevard do Livramento



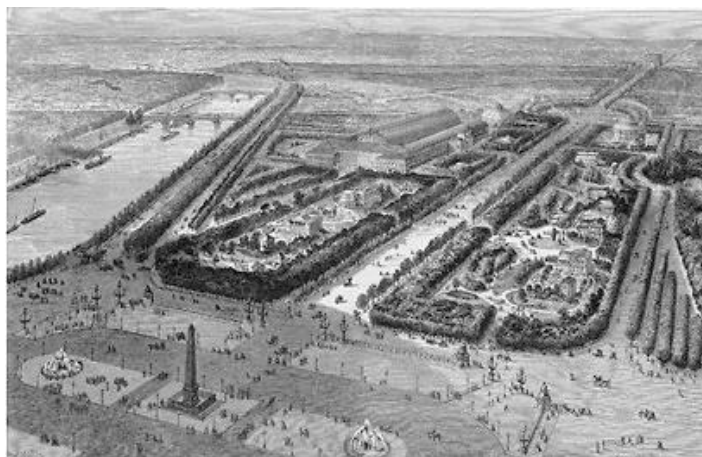
Fonte: Arquivo Nirez.

As vias largas já faziam parte das determinações permanentes das cidades brasileiras no último quartel do século XIX, surgiam ligadas às questões climáticas, permitindo o plantio de árvores, maior ventilação, necessidades fundamentais no meio ambiente de Fortaleza (CASTRO, 1994: 79). Mas além da evidente praticidade dos boulevards de facilitar o movimento urbano que existia na cidade, um dos principais motivos da nova planta era disciplinar a expansão de Fortaleza, alinhada com a perspectiva que visualizava o ambiente urbano através da hierarquia dos lugares.

A disciplinarização do espaço urbano da Capital cearense a partir do final do século passado acha-se estreitamente relacionada com um leque de medidas e técnicas voltadas para o reajustamento social das camadas populares, sobretudo por meio do controle da saúde, dos corpos, gestos e comportamentos. Trata-se de um processo disciplinador que pretendia instaurar uma nova ordem capitalista, republicana e racional [...] (PONTE, 1999: 25).

Nessa perspectiva, as reformas de Haussmann⁵⁶ em Paris serviram de orientação e suporte para diversas reordenações urbanas levadas a efeito nas sociedades ocidentais, nos moldes civilizatórios europeus. Da capital francesa eram difundidas tendências que seriam seguidas por várias cidades no mundo, e não seria diferente em Fortaleza, que recebia com entusiasmo as novidades originadas na Europa. Eugène Haussmann teve como ponto de partida as exigências de uma era industrial. Para Haussmann, segundo Giedion (2004: 793), “o primeiro resultado da abordagem do planejamento urbano como um problema de transporte em grande escala é a rua interminável, a rua que se prolonga para além da nossa visão” (Figura 36).

Figura 36 – Vista aérea da Place de la Concorde e Champs-Élysées (1855)



Fonte: GIEDION, 2004: 780.

Considerando a organização da cidade principalmente como um problema técnico, Haussmann concentrou-se primordialmente nos problemas de tráfego e transporte – isto antes da era da ferrovia e muito antes de os automóveis terem contribuído para agravar os problemas de circulação nas cidades. Seus contemporâneos, não sendo dotados desta visão, não conseguiam compreender a paixão de Haussmann por novas artérias de comunicação através do centro da cidade e mesmo nos subúrbios, onde se faziam necessárias estas mediads contra-revolucionárias (GIEDION, 2004: 793-794).

De acordo com Castro (1994: 68), “era o desejo de Herbster levar a malha ortogonal ao mais longe possível, encobrindo as radiais que no começo do século partiam da

⁵⁶ Em termos do que se executava no exterior, seria impossível que Adolfo Herbster não tivesse notícias das obras dos engenheiros e arquitetos a serviço do Barão Eugène Haussmann na remodelação de Paris, entre 1853 e 1870, obras de repercussão e influências universais (CASTRO, 1994: 81).

Praça da Matriz ou da Praça da Carolina”, espaços estes, os primeiros públicos da vila primitiva. Ainda, segundo o autor (1994: 69), essa planta “mostrava referências compatíveis com a escala da malha urbana que começava a se definir e atendia às novidades tecnológicas então introduzidas na cidade”, como a indicação da linha férrea, inaugurada dois anos antes, em 1873. Ainda, de acordo com Castro (1987: 215), “Fortaleza, tal como outras cidades brasileiras, encontrava uma maneira indolor de participar das proposições haussmanianas”.⁵⁷

Na vontade de incorporar o país cada vez mais nos padrões arquitetônicos e urbanos característicos europeus, desenvolveu-se uma campanha permanente em favor do progresso e da civilização, que teve a França como modelo, mais precisamente a Capital do século XIX, Paris, o que tornava a cidade o centro universal da vida social, da cultura e das artes (CASTRO, 1987: 213-214).

Entretanto, no final dos anos 1870, Fortaleza sofreu uma terrível epidemia de varíola, que vitimou grande parte da população, sobretudo os retirantes da grande seca de 1877-1879, que vieram à Capital em busca de melhores condições de sobrevivência, amontoados nos arrabaldes da cidade, fazendo com que o vírus se disseminasse rapidamente entre eles. Nesse período, a cidade não tinha uma infraestrutura capaz de atender às necessidades das levas de retirantes que invadiram as suas ruas e praças. As doenças atacavam indiscriminadamente ricos e pobres, independentemente de condições sociais, causando pânico e terror na cidade. Fortaleza experimentava com um excedente de capital proveniente das transações comerciais um primeiro impulso de modernização, ao mesmo tempo que experienciava o barbarismo de ser uma “necrópole, e sobre ela e sobre todos os miseráveis e mal remediados, porquanto já não havia ricos e sim irmãos e sócios dos infortúnios, vinha afinal estender seu manto de horror a varíola: a inesquecível varíola” (STUDART⁵⁸, 1910: 54 apud JUCÁ NETO; FURTADO, 1994: 4).

A capital do Ceará carecia de asseio, suas praças e travessas estavam convertidas em abarracamentos, o Liceu, o quartel da polícia, as escolas públicas, muitos outros prédios, em diversas ruas serviam de alojamento de retirantes e em cada um deles se apinhavam centenas de indivíduos quase inanidos. Os abarracamentos eram

⁵⁷ As proposições de cirurgia urbana de origem claramente haussmaniana somente vêm a aparecer no Plano de Remodelação da Fortaleza, formulado pelo arquiteto Nestor Egydio de Figueiredo em 1933, e mesmo assim foi rejeitado pela municipalidade (CASTRO, 1987: 217).

⁵⁸ STUDART, Barão de. **Climatologia, epidemias e endemias do Ceará**. Memória apresentada no 4º Congresso Médico Latino-Americano do Rio de Janeiro. In: Revista da Academia Cearense. Tomo XIV. Fortaleza, Typ. Minerva, 1910.

imundos, e não tinham cômodos suficientes nem enfermarias, e tudo fomentava a propagação das epidemias reinantes.⁵⁹

Nesse período, muitas famílias se desestruturaram com a grande mortalidade, mulheres viúvas e órfãos tiveram de buscar meios de sobrevivência no meretrício, na mendicância e no trabalho informal. A presença dos indivíduos das camadas mais pobres no espaço urbano da capital, perambulando pela cidade, composto por meretrizes, retirantes da seca, vendedores de rua, vadios, loucos e trabalhadores informais, ocuparam lugares e funções à margem de uma sociedade que desempenhava um poder segregador e disciplinador sobre suas práticas sociais, representando o contraste entre a pobreza e os símbolos da modernidade da cidade desejada. Sobraram para essa camada da população apenas os espaços estabelecidos pelas classes dirigentes, como as instituições assistencialistas, criadas com o intuito de confiná-los e afastá-los, pois não se enquadravam nos padrões de civilização propostos pelo poder. As estratégias de remover os retirantes do centro urbano não se limitaram apenas ao isolamento em abarracamentos na periferia da cidade, organizadas pelas autoridades da província.

Na década de 80, a ideia de um asilo para enviar os mendigos e os loucos de Fortaleza também foi concretizada. Em 1886, o Asilo de Alienados São Vicente de Paulo, em Arroches (Parangaba), foi concluído para confinar os loucos, e o Asilo de Mendicidade, em 1887, para enclausurar idosos pobres. Essas instituições de confinamento representavam as medidas de controle social, ditas necessárias ao êxito do processo civilizador capitalista que se implantava na cidade. Permaneciam, assim, as práticas de controle da massa e embelezamento da cidade, tidas como sinal de progresso e modernidade.

Longe do centro da Capital se encontrava uma outra cidade, onde a modernidade e seus produtos não estavam presentes. Lá só existiam as areias, que representavam um outro aspecto urbano de Fortaleza, os bairros da periferia, que pouco sentiam a presença ou os efeitos da tão divulgada modernização. Diante disso, a Fortaleza modernizada era reconhecida pelas ruas calçadas e pelo convívio social, enquanto a outra, a das areias, lutava pela sobrevivência, diante do esquecimento. Como afirma Oliveira (2009: 152), “a Fortaleza do calçamento, portanto, seria a concretização da cidade que se queria, construída a partir da

⁵⁹ Fala com que o Exmo. Sr. Dr. José Júlio de Albuquerque Barros, Presidente da Província do Ceará, abriu a 1ª sessão da 24ª Legislatura Provincial no dia 1º de Novembro de 1878. Fortaleza, Typ. Brasileira, 1879 (JUCÁ NETO; FURTADO, 1994: 5).

cidade que se tinha, ou seja, a Fortaleza das areias”. Nesse sentido, ainda segundo o autor, caracterizava-se então a presença de “duas cidades” coexistindo numa só.

Com a volta das chuvas veio o retorno da normalidade econômica e a Capital ingressou na década de 1880, que seria a última do período do império, acelerando seu processo de urbanização através da implementação de vários serviços e equipamentos urbanos, destacando-se: a instalação do transporte coletivo feito por bondes de tração animal, inaugurado pela Cia. Ferro Carril em 1880; e nesse mesmo ano, a construção do primeiro pavimento do Passeio Público, espaço de encontro e sociabilidade da elite local. A instalação do cabo submarino para a Europa (1882); o serviço telefônico (1883); e também no mesmo ano, a primeira fábrica de tecidos e fiação, propriedade do Dr. Thomaz Pompeu de Souza Brasil. A abolição da escravatura em 1884, portanto, anterior à abolição nacional promulgada pela Lei Áurea de 1888 e instalação de caixas postais em 1889, são alguns dos importantes acontecimentos ocorridos nessa década.

Entretanto, medidas de controle social continuavam acontecendo, como pode ser visto com o surgimento, em 1880, do Passeio Público (Figura 37), espaço de encontro e sociabilidade da elite de Fortaleza. Localizado no perímetro central da cidade, na antiga Praça dos Mártires, que foi remodelada com a instalação de bancos, canteiros, café-bar, réplicas de esculturas clássicas. De acordo com Girão (1979: 148), “havia-se transformado no mais belo logradouro coletivo do norte brasileiro. Cercado de artístico gradil de ferro, sem demora foi inaugurada⁶⁰ a avenida central ou Mororó, com um coreto onde a música do 15º Batalhão do Exército passou a fazer retretas”.

Figura 37 – Passeio Público (1880)



Fonte: PONTE, 2006: 72-73.

⁶⁰ Em 5/6/1880.

Constituído de três planos ou “avenidas”, cada uma reservada a uma camada social, uma para o desfrute das elites, a Caio Prado; a segunda, a Carapinima, para as classes médias e a Mororó, a terceira, para os populares. A diferenciação e a segregação eram vistas também nesses espaços públicos da cidade (PONTE, 1999: 31). Porém, segundo o autor (2012: 57), “o Passeio Público era lugar para se espairecer, conversar deliciosas amenidades e apreciar gente bonita, com suas melhores roupas, a borboletar de um lado para outro em sua três avenidas”.

O passeio era um lugar para todos... mas separadamente. O logradouro possuía três planos; entretanto não havia nenhuma determinação oficial reservando cada um para três distintas classes sociais. O fato é que tal acabou acontecendo “naturalmente”, no dizer dos cronistas da época. Mais plausível considerar que essa separação se deu por força do segregacionismo social já existente, mas então reforçado pela modernização em curso que conferia às elites a primazia dos espaços públicos ora embelezados (PONTE, 2007: 171)

Essas transformações no campo da arquitetura correspondiam a modificações de grande significado nos centros urbanos. Nas cidades de maior importância foram construídos esses jardins de gosto europeu, imitando também o Passeio Público do Rio de Janeiro, cercados por altas grades de ferro, reservando seu uso para as camadas mais abastadas, como foi o caso de Fortaleza, na época, de acordo com Reis Filho (1983: 42). Mas, segundo Ponte (2012: 57), quinta-feira e domingo o Passeio Público de Fortaleza oferecia música ao vivo tocada pela banda municipal e uma multidão frequentava o espaço “para animadíssimos *meetings* (encontros), *footings* (passeios) e *flirts* (flertes), como era *chic* se dizer na época”. Esses eram dias imperdíveis para pobres, ricos e remediados.

Ainda, na Planta de 1875, estava indicado o Gasômetro, controlado pela firma inglesa Ceará Gas Company, que fornecia gás de iluminação à cidade, desde 1867. Nesse sentido, as primeiras contribuições tecnológicas da Revolução Industrial ao conforto da cidade eram introduzidas pela companhia abastecedora, bem como “ao mesmo tempo em que a inseria nos esquemas de serviços públicos geridos pelo capital britânico”, de acordo com Castro (1994: 67-68). Inglesa também era a companhia que explorava o serviço de abastecimento d’água da cidade, a Ceará Water Work Co. Ltd., incorporada em 1863, como cita Girão (1979: 104).

Em 1888, Adolfo Herbster, já afastado de suas atividades técnicas, decidiu ampliar a planta de 1875, atualizando-a e editando-a em Paris, litografada por Burck & Cie., com o título de Planta da Cidade da Fortaleza – Capital da Província do Ceará – Levantada

por Adolpho Herbster – Engº da Província e Archº Aposentado da Camara Municipal – 1888 (Figura 38).

Figura 38 – Planta de Fortaleza (1888) - Adolfo Herbster



Fonte: CASTRO, 1994: 72.

Nessa planta apareciam assinaladas as linhas de bonde de tração animal, inauguradas em 1880, que saíam do centro da cidade, com destino à estação ferroviária, à zona do porto (leste) e ao matadouro (oeste). Tanto a planta de 1888, como a de 1875 visavam à expansão física programada da cidade que, segundo Castro (1994: 70), “significava dizer que as quadras mostradas nos desenhos em boa parte não se achavam construídas”.

As reformas de Herbster, projetadas através das plantas de 1875 e 1888, levam adiante as ideias do plano xadrez, lançado há mais de cinquenta anos por Silva Paulet. Porém, Herbster fracionou em setores ordenados segundo as vias de saída da cidade, todas convergentes para o núcleo central, um ajustamento às exigências da circulação.

De acordo com Linhares (1992: 188), Herbster já compreendia a cidade como um lugar de trocas, oferecendo “ao centro o seu papel de motor”, fazendo “com que ele irrigasse, sem obstáculos, a cidade até a sua periferia”. Ainda segundo o autor (1992: 187), o investimento ferroviário ou portuário comanda a lógica dos “*élargissements*” (alargamentos) pontuais, e com a era industrial, “gera de uma vez por todas os novos princípios e as novas modalidades de produção e de troca, que a necessidade de remanejamentos mais amplos se impõe”.

[...] as condições de trabalho mudam lentamente, pontualmente. A grande usina não se associa forçosamente à ideia de grande cidade. Em compensação, o sistema geral de circulação e a rede de cidades parecem estreitamente imbricados, e a grande cidade deve se abrir à revolução dos transportes, organizar-se à sua imagem (LINHARES, 1992: 188).

Porém, Herbster não considerou mais uma vez no seu último plano, o de 1888, Fortaleza como uma cidade marítima, que poderia ter o seu litoral passível de ocupação e urbanização. Apenas considerou o mar como local de porto e de trabalho, uma cidade de costas para o mar, com o centro e a zona oeste privilegiadas.

As plantas e planos no decorrer do século XIX, de certa forma, refletem os diversos momentos da vida urbana de Fortaleza, representando o desejo de expansão material da cidade à busca da representação correta da organização do espaço, condição fundamental para orientar futuras intervenções na capital, “amparadas em dados concretos e imbricadas na realidade”, segundo Castro (2005: 12). Neste contexto, surgiram os Códigos de Posturas, com o objetivo de dotar a Câmara Municipal de maiores poderes para regulamentar a vida da população, seus comportamentos, usos e costumes. Como exemplo de intenções e práticas transformadoras sobre a cidade de Fortaleza, a existência dos novos planos de expansão e de quatro Códigos de Posturas (1865, 1870, 1879 e 1893), manifestou, assim, respostas das autoridades locais à nova problemática urbana. Nesse aspecto Linhares (1992: 174), compreende: “do desejo de criar cidades limpas, arejadas, espaçosas e habitadas por pessoas sãs é que nascem os planos que atravessam o oceano e vêm para as Américas”.

O controle moral da época também estava sob o olhar atento da administração municipal; ao lado das preocupações higienizadoras e urbanísticas, começavam a surgir medidas moralizadoras para preservar o decoro, a moral e os bons costumes. Portanto, cada vez mais surgiam normas disciplinadoras do espaço urbano, objetivando tornar Fortaleza uma cidade nos moldes dos padrões urbanísticos europeus, ligado ao ideário do “progresso e da

civilização”, controlando além do comportamento público e privado, as classes mais pobres da população (ORIÁ; JUCÁ, 1995: 30-32).

À medida que se aproxima o final do século, as contradições passam a transparecer com mais força dentro das próprias relações de produção, e as tensões sociais já passam a ser motivo de preocupação. Desta forma, passa a haver um controle mais efetivo sobre a população. Os discursos governantes e a própria legislação (códigos de postura) têm o sentido de disciplinar o espaço e implantar programas que facilitem este controle social. Presencia-se a implantação dos estabelecimentos de ensino, com a instalação das escolas primárias; a ampliação da cadeia pública e a criação de oficinas na mesma para os detentos; a construção do asilo de alienados São Vicente de Paula, a Fênix Caixeiral, associação dos comerciantes e outros mais (ACCIOLY, 1993: 113).

A cidade crescia, experimentando novos regulamentos em favor da ordem urbanística. De acordo com Campos (1988: 109), as normas enquadravam os habitantes, que muitas vezes não atentavam para as modificações da convivência social imposta pelo progresso da urbe, “a assistir o crescimento do casario, a abertura e prolongamento de novas ruas, e cobrando melhor apresentação do indivíduo, sua adequação aos tempos de renovação ou aperfeiçoamento de hábitos”. Hábitos e costumes marcadamente provincianos, em que se inseria o comportamento social naquela época, decorrentes da liberdade de viver no campo, os chamados “matutos”, gostavam de andar muito à vontade, como afirma o autor:

[...] o urbano, por esses anos (que antecedem os 60, e os imediatamente depois) continua sob a influência interiorana ou rural. Aliás, o “matuto” e o “sertão” não se desvinculam da evolução urbanística. [...] Daí a preocupação do legislador em compatibilizar, tanto quanto possível, o interesse ou interesses dos dois modos de viver (CAMPOS, 1988: 110).

Pode-se constatar que a cidade não deixa de ser uma construção, acima de tudo, humana. A planta “subtrai a incômoda presença dos habitantes”. Conforme Silva Filho (2004: 112), o espaço urbano planejado tem a intenção de favorecer um controle dos corpos e da mente que habitam a cidade, provocando um apagamento dos vestígios do cidadão, no qual essa ausência “fabrica uma cidade ideal, sem conflitos sociais”.

Portanto, o olhar panorâmico do urbanista tende a obscurecer os lugares de conflito e disputa do poder, os pontos de tensão social e legitimação de valores, os espaços onde a hegemonia das elites e da ciência é posta em xeque: vista de cima, a cidade parece um mosaico harmônico e uniforme, estável e ordenado, justamente porque a representação chapada do mapa exclui do núcleo urbano seu conteúdo mais explosivo – os habitantes da cidade (SILVA FILHO, 2004: 111).

A cidade na sua estrutura e no seu desenvolvimento não passa também de reflexo de tendências econômico-sociais definidoras de seus limites, não é uma criação isolada, ela deve ter relações com outras cidades, com o mundo que a envolve. Fortaleza era um grande coletor da produção agrária do interior, teve o papel de comando conquistado no beneficiamento da produção, além do surgimento das primeiras indústrias cearenses⁶¹, fatores esses que coincidem com os primeiros sinais de urbanidade (LINHARES, 1992: 146-147).

Nesse contexto, as expectativas burguesas encontraram repercussão nas atribuições das câmaras, que exerceriam o controle urbanístico, conferindo uma nova disciplina espacial que preservasse os interesses e exigências da expansão do capital, além de contribuir para o estabelecimento da ordem pública, da saúde e da comodidade. Na área específica das edificações eram estabelecidos critérios de estética em que os requisitos básicos diziam respeito à regularidade das construções e das ruas, exercendo assim um controle sobre a população. O século XIX expressa na cidade as ideias de conforto, de progresso, de moderno e de higiene, trazendo na sua essência as contradições sociais e espaciais inseparáveis à lógica do capitalismo (ACCIOLY, 1993: 112). Diante disso, de acordo com o pensamento de Pesavento (1995: 282), “exigências morais, higiênicas e estéticas imperiosas se impunham diante da necessidade de “ser” e “parecer” moderno”.

É nesse momento que uma nova cidade surge na repartição dos homens no espaço, nos seus deslocamentos, na construção e distribuição de seus edifícios públicos e no estabelecimento de espaços e vias (LINHARES, 1992: 144).

No último quartel do século XIX, Fortaleza conheceu acentuado progresso material e cultural, consolidando em definitivo sua hegemonia urbana nos quadros estaduais. Nas décadas iniciais do século XX, o desenvolvimento se manteve ainda mais acelerado, comprovado pelas realizações no campo de atividades diversas, refletidas na aparência elegante adquirida pela Capital (CASTRO, 2011:87).

⁶¹ A fábrica de Tecidos Progresso nasce em 1884.

3.2 EUROPEIZAÇÃO LOCAL – TROCAS COMERCIAIS E CULTURAIS

“Na deliberada busca de atualização, Fortaleza vai afastar-se cada vez mais das influências de procedência sertaneja, a fim de eliminar o largo fosso que, em termos de “progresso” e de “civilização”, a tinham separado das capitais brasileiras de maior riqueza e de antigos esplendores”.

(CASTRO, 1987: 211)

As transformações urbanas e remodeladoras da Capital se desenvolveram com mais intensidade a partir de 1860 e proporcionaram a emergência de novos atores sociais de poder econômico na cidade. Esse conjunto de reformas realizado pelo Poder Público, reforçava a existência de um processo, que ao buscar o embelezamento da cidade nos moldes civilizatórios europeus, tinha a intenção, também, de racionalizar Fortaleza e disciplinar “corpos e mentes” de seus habitantes, principalmente a camada social mais popular. Consistia em disciplinar os pobres, doentes e mendigos, loucos, “vadios” e prostitutas, que na época eram vistos como agentes nocivos ao processo civilizatório, produtivista e normatizador almejado para a capital.

A racionalidade capitalista em instauração no País no final do século XIX já não admitia o livre trânsito de gente “anormal” ou “improdutiva” como os loucos e os mendigos. Assim como os bêbados, os sem-trabalho e as prostitutas, que também passaram a ser visados por médicos, higienistas, assistencialistas e pela polícia, essa “horda de bárbaros” contradizia, maculava e ameaçava uma nova ordem urbana que se desejava moderna, normatizadora, aformoseada e produtiva (PONTE, 2012: 67).

Portanto, compreendia uma ordem urbanística, sendo todos esses elementos inseridos em um contexto onde a modernidade exerce a função estimuladora. Assim sendo, segundo Oliveira (2009: 148), “ordem, disciplina, controle e civilização, além de seus opostos, só fazem sentido quando inseridos no âmbito da modernidade”. A inserção da cidade no mundo da modernidade e do capitalismo que se consolidava mundialmente, compreendia também, além de remodelar cidade e sociedade, introduzir equipamentos e serviços urbanos modernos. Nesse sentido Hobsbawm (2006b: 66) confirma:

[...] a economia capitalista era, e só podia ser, mundial. Esta feição global acentuou-se continuamente no decorrer do século XIX, à medida que estendia suas operações a partes cada vez mais remotas do planeta e transformava todas as regiões cada vez mais profundamente. Ademais, essa economia não reconhecia fronteiras, pois funcionava melhor quando nada interferia no livre movimento dos fatores de

produção. Assim, o capitalismo, além de internacional na prática, era internacionalista na teoria.

Novos produtos, novos valores e padrões se difundiram por todos os cantos do mundo de forma rápida, especialmente nas cidades, principal mercado e vitrine desse conjunto de inovações. Diante do reordenamento do Brasil nos quadros do capitalismo que então se mundializava, as principais cidades brasileiras, incluindo Fortaleza, não ficaram de fora desse processo de mudanças. “A partir do século XIX, tornaram-se alvos de discursos, medidas e reformas que procuravam alinhar as cidades brasileiras ao modelo europeu de modernização urbana. Era a inauguração de um projeto civilizatório para o País, de caráter europeizador, patrocinado pelas elites políticas, econômicas e intelectuais” (PONTE, 2007: 163).

Ser culto, moderno, significa, para o brasileiro do século XIX e começo do XX, estar em dia com as ideias liberais, acentuando o domínio da ordem natural, perturbada sempre que o Estado intervém na atividade particular. Com otimismo e confiança, será conveniente entregar o indivíduo a si mesmo, na certeza de que no futuro aniquilará a miséria e corrigirá o atraso. No seio do liberalismo político vibra o liberalismo econômico, com a valorização da livre concorrência da oferta e da procura, das trocas internacionais sem impedimentos artificiais e protecionistas (LINHARES, 1992: 193).

Esse período de exaltação da modernização consolida o triunfo das cidades e, enfim, chega ao interior e em todo o território brasileiro, impondo seus critérios de organização e poder. A noção de progresso econômico e social pela industrialização era inevitável para uma elite entusiasmada com as novas ideias, legitimando a modernização urbana.

Estes novos grupos sociais emergentes eram formados por sujeitos ligados ao setor comercial, fortalecidos pelo crescimento dos negócios de importação e exportação, e por um amplo contingente de profissionais liberais, constituído de bacharéis, médicos, engenheiros, jornalistas, literatos, entre outros, provenientes das academias de ensino superior disseminadas pelo Brasil e no exterior. Os profissionais saídos desses cursos compartilhavam dos ideais de “progresso, civilização e modernidade”, propagados pelos grandes centros europeus e que tiveram repercussão, também em Fortaleza, no final do século XIX e início do século XX. Essa elite intelectual desempenhou um importante papel na construção de um novo ordenamento urbano para a cidade, concretizado na construção de novos equipamentos e serviços (ORIÁ; JUCÁ, 1995: 26-28).

Fortaleza será eleita, porém, para uma nova sociabilidade: de uma classe senhorial com seu conjunto de representações aristocráticas do urbano. Os homens de boa estirpe, tino comercial e vantajosas relações financeiras passam a fazer presença com a integração do Ceará ao mercado internacional, o que foi feito através da

produção algodoeira, sua venda para os Estados Unidos e a instalação de casas comerciais em associação com ingleses e franceses. Nesse momento Fortaleza alcança uma hegemonia sobre os demais espaços citadinos, especialmente Aracati. De simples centro administrativo, ela passa a ser também capital econômica. Sua arquitetura e estrutura urbana começam a ser remodeladas, senão fundadas. Com exceção de alguns sobrados erguidos em 1820 e 1850, inexistia arquitetura patriarcal. A nova camada dominante, surgindo e interagindo na urbanização, partilhará de uma espacialidade nova (PIMENTEL FILHO, 1998: 21).

Fortaleza, como Capital, era referência, entre as cidades do Ceará, do “modelo hegemônico de bem-estar e estar bem no mundo”, unificado sob o capitalismo, que a Europa do século XIX impôs como modelo e parâmetro de civilização. Segundo Freitas (2011: 2), esse modelo de hegemonia, se caracterizou pela estratégia da circulação de mercadorias e pelo deslocamento da população, e também, pela introdução de agentes para atualizar e defender o sentido válido da existência humana definido pela cultura capitalista. Justificavam os melhoramentos que a capital do Ceará conheceu com as transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XIX, especialmente com o capital advindo da comercialização do algodão, passando a ser o centro exportador da matéria prima, para a Grã-Bretanha, através do porto de Fortaleza. Por sua condição de núcleo aglutinador da produção rural, a Capital, passou a deter, desde 1840, a exclusividade do movimento exportador-importador, sendo assim o principal entreposto comercial da região. Esse período foi marcado por uma mudança na economia, na cultura e na política, que repercutiu numa sensível expansão urbana, inserindo as elites no modelo de cultura urbana vigente nas áreas centrais do capitalismo ocidental.

Portanto, de acordo com Girão (1979: 104), Fortaleza “ganha precisão de contornos à nova função da Cidade – a *função comercial*”⁶² fundamentada em tão indisfarçável prosperidade”. As transações do Ceará com portos estrangeiros cresciam satisfatoriamente. Liverpool era um dos mais movimentados centro de trocas de Fortaleza, mais tarde estendidos a Hamburgo, Havre, Nova York, Barcelona e Trieste. Diante desses fatos, Girão (1979: 106) afirma que as vantagens decorrentes da frequência de navios descarregando mercadorias vindas de fora resulta em Fortaleza como uma cidade consumidora. Como afirma o autor:

As entradas e saídas de 1858 a 1863 cresceram de 65%. De 1863 a 1868, o aumento foi de 75%. A navegação de longo curso, em 1858, era feita por 25 navios e, em 1866, por 65, quase uma triplicação, em dez anos. A de cabotagem identicamente se avolumara. Em 1858, desceram âncora no porto de Fortaleza 243 embarcações e, no exercício de 1867-68, para mais de 300. Na tonelagem total, o acréscimo, no aludido decênio, foi de 150% (GIRÃO, 1979: 104).

⁶² Grifo original.

Gradativamente Fortaleza vai impondo sua hegemonia na segunda metade do século XIX, nucleando a produção para o mercado externo ao País e à Província, e concentrando as rendas tributárias do Ceará (LEMENHE, 1991: 124). No porto da cidade chegavam cada vez mais navios, na maioria britânicos, em busca do ouro branco, “preferida sobre todas as demais deste continente pela belíssima qualidade, alvura e asseio” de acordo com Girão (1979: 101). Casas de Inspeção instalaram-se no Ceará, uma medida imprescindível para garantir a limpeza e retirada das imperfeições do algodão. Como afirma Nobre (2001: 37):

O comércio algodoeiro teria suas implicações na atividade pré-industrial, por ser indispensável o descaroçamento, trabalho feito à mão, de início, porém com o auxílio de instrumentos e máquinas logo depois, e, ainda, o prensamento, do qual se incumbiu o próprio governo ao instalar prensas nas chamadas Mesas de Inspeção do Algodão, conquanto alguns negociantes do ramo hajam adquirido equipamento semelhante, para facilitar o despacho das cargas [...].

Num relatório de 1844, o cônsul francês na Bahia descrevia que entre as “províncias do norte” se previa o crescimento do porto de Fortaleza, por causa da posição privilegiada da província, no litoral setentrional do Brasil, antevendo que se destinava à cidade um papel de entreposto comercial em relação às províncias vizinhas no comércio de cabotagem. Ainda de acordo com o cônsul, havia sete casas comerciais que recebiam mercadorias diretamente da Inglaterra, em 1859, em Fortaleza, enquanto apenas uma recebia diretamente mercadorias francesas (TAKEYA, 1995: 116). Porém, ele lamentava a ausência de embarcações francesas nesse porto, como relatou:

“Eu não duvido que um pequeno carregamento bem sortido de vinhos farinhas e manteiga, tecidos de bom preço como ‘indiennes’ e ‘mousselines’ suíças, couros trabalhados, ‘quincailleries’ e algumas sedas, saísse de um de nossos portos com destino à Fortaleza, sua venda proporcionaria um benefício assegurado; eu apontaria, entretanto, a condição de que a embarcação retornasse diretamente à França, carregada de couros e algodão, sem fazer escalas em outros portos cujas taxas absorveriam todos os benefícios comerciais conseguidos” (TAKEYA, 1995: 116).

O primeiro estabelecimento de negócios estrangeiros foi fundado na cidade em 1811, a fim de manter intercâmbio direto com a Europa. O irlandês William Wara iniciou essa fase de influência britânica no desenvolvimento socioeconômico de Fortaleza. Lojas e armazéns além de ostentarem nomes, tabuletas e fachadas, gravados em língua inglesa, vendiam o melhor que a cidade usava, comia e vestia, tudo vindo das Ilhas Britânicas, de acordo com Girão (1979: 103). A preferência dada aos produtos de procedência estrangeira de comestíveis, bebidas e utilidades quase desconhecidas apareceram no Ceará modificando

hábitos de consumo, dos quais a aquisição, em larga escala, restringiu o mercado de produtos locais. Nesse sentido, de acordo com Nobre (2001: 37):

[...] o bacalhau seco passou a concorrer com o peixe fresco, reduzindo a atividade pesqueira, os vinhos substituíram em parte considerável a aguardente, os licores e os sucos de preparação caseira ou artesanal, os doces importados impuseram no gosto da população e o azeite de oliveira teve para ela sabor incomparável, tudo isso em prejuízo de produtos típicos da região.

Um grande número de ingleses, franceses e portugueses tiveram atuação no comércio da Capital; mantinham lojas e empórios, habituados às exigências das grandes cidades europeias e, por essa razão, polidos, cavalheiros, num meio que apenas deixava os costumes sociais mais elementares. Exerciam, na sociedade, as melhores relações de ordem mundana, concorrendo para melhorar os costumes e a civilidade local (GIRÃO, 1979: 103).

Embora a Grã-Bretanha dominasse a comercialização dos produtos industrializados, “já em 1855 os franceses haviam se decidido por competir com os ingleses na disputa pelo mercado internacional para seus produtos industriais”, conforme Silva (1987: 90). Ainda, segundo o autor, “já contavam com um valioso trunfo que era a influência cultural que exerciam sobre o Brasil e que se diferenciava daquela, praticamente imposta, pelo comércio inglês”.

No decorrer de todo o século XIX, as importações francesas caracterizavam-se, sobretudo, pelas matérias-primas necessárias à indústria, como o algodão, o carvão, a lã, a seda bruta, as peles e a madeira e, também, pelos produtos alimentícios, como açúcar, cereais, carnes, cacau e café; enquanto as exportações eram apoiadas nas manufaturas constituídas pelos tecidos, os vinhos, os objetos de luxo e decoração, os chamados ‘artigos de Paris’, segundo Takeya (1995: 31). A França, na conquista de uma posição no mercado mundial pela expansão comercial, vislumbrava na produção industrial das mercadorias um papel fundamental e inseparável no processo global, o acesso ou controle de áreas onde se desse a distribuição de seus produtos, no qual o Brasil fazia parte. Como afirma a autora:

Na luta travada entre as potências que se industrializaram, pelas melhores posições no mercado mundial no século XIX, o país ocupou um lugar de importância na América Latina, como um mercado onde se exercia essa competição. Embora a França não tenha tido o mesmo peso que a Inglaterra [...] no mercado brasileiro, ela constituiu, durante um longo período, a segunda potência em importância nas relações de comércio exterior do Brasil (TAKEYA, 1995: 37).

Assim, cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Recife foram as primeiras a terem consulados franceses permanentes, os quais se ligavam a uma série de ‘agências

consulares', restritas à pessoa do 'agente', que formavam uma rede coletora de informações. Ao consulado de Recife, em 1876, estavam ligadas as agências existentes no Pará, Maranhão, Piauí e Ceará. Entretanto, na década de 1870, as relações entre cearenses e franceses começariam a se estreitar. A Casa Boris Frères, fundada em 1869, fechada logo a seguir, devido à Guerra Franco-Prussiana, voltaria a ser reinstalada em 1874, com múltiplos negócios de grande importância, de agente de companhia de navegação a intermediária de transações financeiras (NOBRE, 2001: 50).

Com a expansão da agricultura para exportação, sobretudo a cotonicultura, na década 1860-1870, com seu efeito dinamizador sobre a economia, e as observações feitas por agentes consulares que apontavam para as possibilidades que se expandiam para quem estabelecesse uma casa comercial francesa na província do Ceará, possivelmente possa ter atraído a atenção da família Boris. As informações a respeito das potencialidades do Brasil como mercado para produtos franceses eram produzidas por todo o corpo consular e bastante divulgadas na França por diversos canais, como o *Annuaire-Almanach Didot-Bottin*⁶³, que era uma publicação de referência para os negociantes em geral (TAKEYA, 1995: 126).

Ainda, segundo Nobre (2001: 50), mais uma firma de importação se estabelece em Fortaleza, em 1876, de Jesuíno Lopes de Maria, denominada Casa J. Lopes, que desempenhou função significativa na modernização da economia cearense, introduzindo ferramentas de diversos tipos e materiais para construção.

O século XIX assistiu, assim, a um crescente impulso demográfico em Fortaleza. Em 1813 eram pouco mais de 12 mil pessoas e chegou ao final do século com 50 mil habitantes. Isso fez com que o poder público passasse a ver a cidade de outra forma e implementasse serviços e equipamentos urbanos que pudessem atender as novas demandas, disciplinando os espaços e controlando a população, através de medidas que possibilitassem a construção de uma nova ordem urbana na cidade, segundo o ideário “do progresso e da modernização”, tão em uso nos discursos políticos e nos meios intelectuais da época (ORIÁ; JUCÁ, 1995:30).

O projeto de remodelação sociourbana de Fortaleza intensificou-se a partir das décadas de 1880 e 1890. Com o início do regime republicano no Brasil, em 1889, e o novo século que se aproximava reforçou-se os desejos de classes dominantes em alinhar o país ao

⁶³ O Ceará é citado no anuário pela primeira vez em 1851 e novamente em 1858 (TAKEYA, 1995: 126).

progresso e à modernidade. Nesse ponto de vista, a chegada da República foi divulgada como a necessária reordenação político-institucional, que seria capaz de livrar o país do “atraso” em que se encontrava pelo “provincianismo” do sistema monárquico, por quase todo o século XIX.

Com a expansão imperialista internacional, no qual os grandes monopólios europeus aplicavam seus capitais em países considerados pobres do mundo e obtiam lucros extraordinários, os investimentos europeus na capital e os ganhos originados da atividade comercial em decorrência do dinamismo econômico cearense, possibilitaram uma “modernização” e “aformoseamento” da cidade (FARIAS, 2004: 184).

Nesses sentido, a década de 1880, marcou uma explosão de novos serviços públicos, sendo a maioria explorados por companhias inglesas, essa seria conseqüentemente uma época de influência inglesa. Eram ingleses os engenheiros, comerciantes, técnicos, médicos, missionários, tradutores, cônsules, superintendentes de companhias de telégrafo e de estradas de ferro, que surgiram por todo o Brasil e também chegaram em Fortaleza. No Ceará, eram inglesas as empresas de comércio, a exploração do serviço de abastecimento d’água e gás de Fortaleza, os bondes elétricos, empresas de engenharia encarregadas da construção do porto, das estradas de ferro, implantação do telégrafo e da telefonia (LINHARES, 1992: 156-157).

A rapidez do crescimento a partir de 1890, em virtude de poderosos fatores sócioeconômicos, gerou uma nova espacialização. O aparecimento dos novos meios de transportes, bondes, trens, e as ameaças de epidemias forçaram o aparecimento de novas áreas residenciais. A cidade começa a crescer para o Benfica e Jacarecanga. O centro começa a ser ocupado por prédios públicos e os migrantes começam a ser empurrados para a periferia. É a própria noção de centro e subúrbio que nasce aqui (LINHARES, 1992: 157).

Fortaleza, assim como outros centros urbanos ocidentais no fim do século XIX, queria parecer cosmopolita e se distinguir socialmente, e para isso precisava estar em dia com as modas e modismos franceses, já que o modo de vida parisiense era a principal referência de modernidade. As lojas, com suas vitrines, tinham um atraente acervo de artigos europeus constituídos de tecidos, sapatos, perfumes, chapéus, bijouterias, conservas, bebidas, maquinarias, entre outros. Além de vender objetos, roupas, quinquilharias de luxo, os desejos mundanos importados de Paris, as lojas ostentavam títulos em francês nas suas fachadas, como: *Rendez-vous de Dames*, *Au Phare de La Bastille*, *Paris des Dames*, *Paris n’Amérique*, *Bon Marché*, *Maison Moderne*, *Louvre* (a mais luxuosa). O mesmo ocorria com hotéis e

restaurantes, como: *Hotel de France* (o melhor da cidade durante muitos anos) *Restaurant Entaminet Europeu*, *Café Riche*, *Confeitaria Maison Art Nouveau*, *Notre Dame de Paris*, além das Farmácias Francesa e Pasteur (PONTE, 1999: 144).

Todos eses indicativos de um forte referencial francês na constituição do comércio exportador-importador, no viver mundanos, nas letras e ciências em Fortaleza, consubstanciam aspectos da ardente vontade de instaurar na Cidade uma nova ordem sócio-urbana, onde as classes dominantes pudessem auferir os benefícios de uma sociedade produtiva, aformoseada, civilizada e higienizada. O afrancesamento foi, nessa perspectiva, uma vivência e uma das frentes de persuasão tentadas para romper com a tradição e “provincianismo” da Cidade (PONTE, 1999: 148-149).

Nessa lógica, o culto do afrancesamento encontrou um terreno fértil na capital, entre os grupos citadinos ávidos por novidades importadas, se traduzindo de várias formas e sentidos. Como afirma Ponte (2007: 172), além de empregar nomes franceses em estabelecimentos comerciais para atrair clientela, o hábito de falar ou usar expressões em francês para distinguir-se enquanto culto e moderno, seduzia grupos afluentes, ávidos por novidades que determinassem a superioridade social e estética.

Quanto ao costume de introduzir expressões francesas, Elias (1994: 28) afirma que na Alemanha, no fim do século XVIII, o francês espalhou-se das cortes para a camada superior da burguesia. “De acordo com o autor (1994: 29), todas as *honnêtes gens* (gente de bem), todas as pessoas de “consequência” o falam. Falar francês é o símbolo de *status* de toda a classe superior. [...] Se o indivíduo fala alemão, é considerado de bom tom incluir tantas palavras francesas quanto possível”.

Nesse contexto, em Fortaleza, também era comum recitar versos em francês nos grupos literários, sobretudo entre a jovem boemia literária, vigorosamente presente nos cafés, tabernas, serestas, comícios e através de pequenos jornais que publicavam, mas que raramente chegavam ao terceiro número. Segundo Ponte (1999: 146), Peter Bernard, um profundo conhecedor das obras dos poetas franceses como Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, além dos ingleses Byron, Hoffman e do norte-americano E. A. Poe, se destacava no grupo recitando poesias com ardor enquanto se embriagava nos cafés do centro, nas bodegas e botequins mais simples.

Recitar versos em francês era comum nas rodas intelectuais. As famílias mais ricas passavam temporadas de férias na Europa ou enviavam seus filhos para lá estudar. A moda, embora chegasse com alguns anos de atraso aqui, era de Paris ou Londres. Os figurinos, tecidos, chapéus e demais adereços eram a maneira dos segmentos urbanos evidenciarem sua ascensão social e romper com os costumes tradicionais presentes na sociedade cearense. Era um povo de ternos, luvas e cartolas a balbuciar palavras em francês sob o sol escaldante dos trópicos... (FARIAS, 2004: 185).

Além disso, em 1872, surgiu na cidade a primeira associação científico-literária, a Academia Francesa, que reuniu os mais ativos e preparados sujeitos da classe média ascendente, nomes como Rocha Lima, Thomaz Pompeu de Souza Brasil, Araripe Júnior e Capistrano de Abreu. Embora a agremiação, ironicamente, não fosse nem academia e nem francesa, lia-se e discutia-se muitos autores franceses, e boa parte da produção dos jovens intelectuais cearenses inspiravam-se diretamente nas fontes europeias, independentes dos demais movimentos que ocorriam no final do século XIX no país. A associação que teve grande repercussão no desenvolvimento das ciências e letras cearenses participou também, em 1874, diretamente na criação da Escola Popular, que ministrava aulas gratuitas à noite para pobres e trabalhadores sobre questões literárias, científicas, históricas e filosóficas “modernas”. Em 1875, a Academia Francesa deixou de funcionar, depois de vários embates com a Igreja (FARIAS, 2004: 191-192).

Em contato cada vez mais estreito com negociantes, produtos e ideias disseminados pelo capitalismo europeu, cada vez mais mundializado, as elites econômicas e intelectuais da capital, os comerciantes, os médicos, os bacharéis, os escritores e os jornalistas entusiasmaram-se em introduzir o que faltava para a cidade se tornar um centro “civilizado” e de acordo com o crescimento urbano e econômico que vivenciava. O lazer e a sociabilidade, que se pretendia elitista e elegante, eram carências que afetavam a cidade nesse momento. Em vista disso, segundo Ponte (2012: 58), “foi sob a inflexão dessa vontade burguesa civilizatória que se tangenciou na capital novidades modernas como cafés, turfes, patinação, corridas de bicicleta, além da remodelação das principais praças para usufruto quase exclusivo das elites”, como o Passeio Público remodelado em 1880 e o Parque da Liberdade, construído em 1890.

Se o processo de remodelação de Fortaleza tinha como símbolo a metrópole mais civilizada do século XIX, a bela Paris com seus “cafés onde modernos e literatos celebravam a alegria de viver daqueles tempos, então a capital cearense deveria tê-los também” (PONTE, 2007: 171). Segundo o autor, na década de 80, quatro elegantes cafés em estilo *chalet* francês se instalaram nos quatro cantos da Praça do Ferreira, um dos principais logradouros da cidade, desde o início do século XIX, em cujo entorno estavam os principais estabelecimentos comerciais, repartições públicas e o terminal de bondes.

Em 1902, o intendente Guilherme Rocha aformoseou a Praça, na verdade um ajardinamento: “a parte mais central, cercou de gradis e, no interior, floridos e belos canteiros rodeados de bancos. Ao redor do vasto piso de cimento róseo, nos quatro lados, uma série de

frades de pedra de lio”, de acordo com Girão (1979: 129). De acordo com o autor, os Cafés tiveram, a partir de então, mais vida e puderam estender as suas mesas e cadeiras mais comodamente e se tornaram mais convidativos.

A inauguração oficial do Jardim 7 de Setembro constituiu acontecimento do maior relevo. Todo um dia faustoso, enchendo o programa elaborado para marcar o começo daquele “aprazível e remançoso sítio de recreio”. As autoridades, as famílias, a imprensa e o povo comungaram na mesma satisfação (GIRÃO, 1979: 129).

O escritor e poeta Otacílio de Azevedo descreve em várias passagens, no seu livro *Fortaleza Descalça*, com riqueza esses detalhes da Praça do Ferreira, quando a visitou em 1910, pela primeira vez:

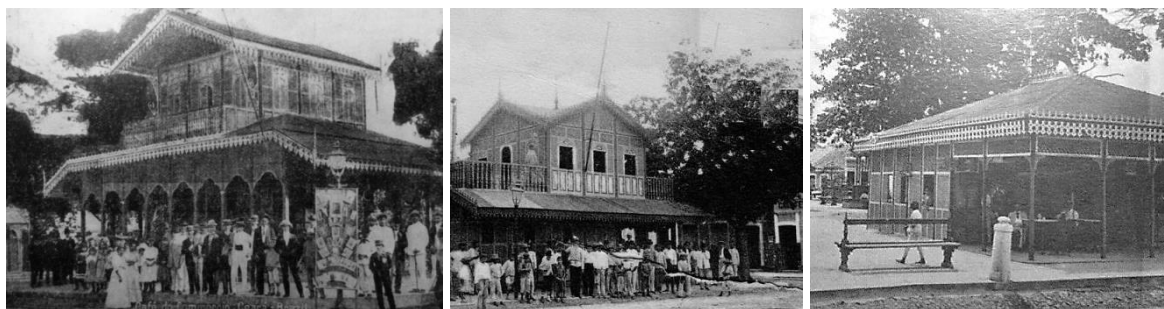
No outro dia, sol a pino visitamos a Praça do Ferreira, onde tomamos um refresco no Café do Comércio, artístico quiosque feito de madeira. Havia outros, um em cada esquina da Praça: Café Java, Café Elegante e Restaurante Iracema. [...] Na praça [...] erguiam-se cinco artísticos quiosques que abrigavam quatro cafés e um servia de posto de fiscalização da companhia de Luz. No centro da praça, rodeada por colunas de concreto e grades de ferro, ficava a “Avenida ou Jardim 7 de Setembro”. Ali existiam também os célebres frades de pedra, com argolas, onde se amarravam os animais; eram feitos de pedra de lioz, vinda de Portugal. [...] Tudo isso era iluminado à noite por combustores de gás carbônico, gás utilizado também nas cozinhas dos cafés e restaurantes de Fortaleza (AZEVEDO, 2010: 39 e 72-73).

Os cafés da Praça do Ferreira eram frequentados diariamente e a qualquer hora do dia por políticos, negociantes, intelectuais, artistas e pela jovem boemia literária. “Locais propícios ao debate de ideias, elucubrações intelectuais e fantasias literárias”, de acordo com Ponte (2012: 57). Nessa passagem, Girão (1979: 127) descreve os cafés da Praça do Ferreira e como a cidade e seus habitantes utilizavam os espaços de sociabilidade que Fortaleza oferecia naquele momento.

[...] os quiosques levantados nos seus quatro cantos, originais cafés-restaurantes, que tanta graça e utilidade trouxeram ao privilegiado logradouro [...] Eram pavilhões de madeira, assentados em base de alvenaria, artisticamente construídos com suas varandas de ferro, os seus recortes e lambrequins de sóbrio e simpático efeito. Abertos até certa hora da noite, até que seguisse ao destino o último bonde da Carril, nas suas mesinhas interiores e nas que se espalhavam fora regalavam-se os fregueses, tomando café e refrescos, comendo refeições de bom cardápio, degustando cervejas ou aperitivos mais quentes, palestrando assuntos ou contemplando, descuidosamente, o borborinho das idas e vindas dos transeuntes (GIRÃO, 1979: 127).

O Café Comércio e o Café Elegante tinham, cada qual, um primeiro andar; e o Café Iracema, era mais um restaurante e bastante frequentado; além do Café Java, que foi o primeiro a funcionar, por volta de 1886. Nas mesas espalhadas ao ar livre dos cafés (Figura 39) renuniam-se políticos, intelectuais e boêmios.

Figura 39 – Café do Comércio - Café Elegante - Café Iracema

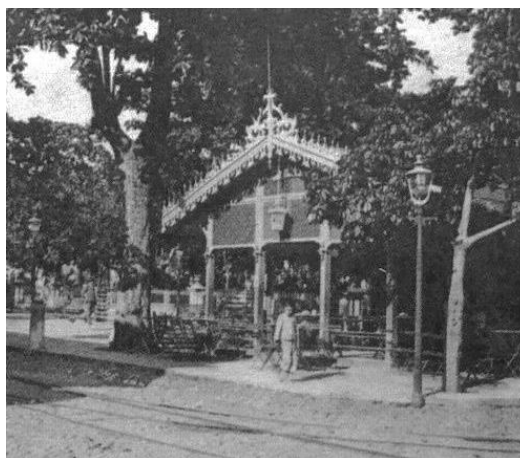


Fonte: Arquivo Nirez.

A partir do final da tarde, os frequentadores se deliciavam com os aperitivos, assistiam aos desfiles dos transeuntes, e principalmente discutiam as últimas novidades políticas e literárias.

O Café Java (Figura 40), era o preferido pela jovem intelectualidade boêmia e foi nele, que em 1892, a Padaria Espiritual, uma agremiação literária diferente e absolutamente avessa às existentes, foi criada (PONTE, 2007: 171). “Apareceu então a *Padaria Espiritual* ao grande público meio atônito em face da novidade. Era uma associação de título esdrúxulo, que iria fazer sessões num *Forno* e era constituída de *padeiros*, tendo o Jornal *O Pão*⁶⁴ (GIRÃO, 1979: 183). A entidade fundada por Antônio Sales, era crítica e irreverente, afirmando no primeiro artigo do seu programa de fundação que se criava “uma sociedade de rapazes de letras e arte (...) cujo fim é fornecer pão de espírito aos sócios, em particular, aos povos, em geral” (FARIAS, 2004: 194).

Figura 40 – Café Java

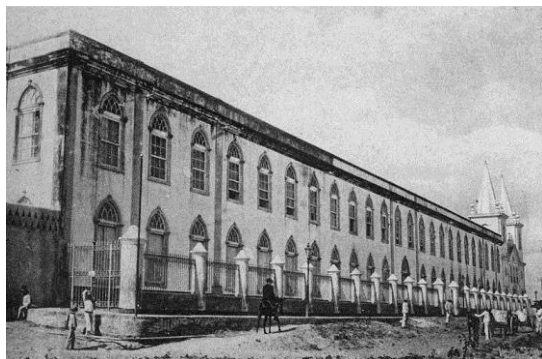


Fonte: Arquivo Nirez.

⁶⁴ Grifos originais.

Entretanto, de acordo com Girão (1979: 169), “é no terreno espiritual que vem acentuar-se a estimulação francesa, principalmente graças aos fluxos de duas eficientes instituições de ensino e educação: o Seminário Arquidiocesano, mais conhecido como Seminário da Prainha (Figura 41), e o Colégio Imaculada Conceição (Figura 42), ambos em Fortaleza”, instituições de ensino dirigidas por padres e irmãs vindos da França.

Figura 41 – Seminário da Prainha



Fonte: Arquivo Nirez.

Figura 42 – Colégio Imaculada Conceição



Fonte: Oficina de Projetos S/S Ltda.⁶⁵

De acordo com Castro (1987: 212), a ação ligada aos projetos de romanização da Igreja Católica no Brasil pelos padres lazaristas do Seminário da Prainha e o trabalho conduzido à educação feminina direcionado para o francesismo, feito pelas Irmãs de Caridade do Colégio da Imaculada Conceição, pesaram bastante nesse processo de europeização da cidade. O Colégio da Irmãs era o centro educacional preferido pela elite cearense, “cujas *jeunes filles* foram educadas em grande número”, porém, “sem que se deixasse de atender às órfãs, internas, quer às outras crianças necessitadas, no chamado Externato São Vicente de Paulo”, segundo Barroso (1997: 276).

Antônio Bezerra de Menezes, no artigo publicado em 1895, na Revista do Instituto do Ceará, descreve detalhadamente as disciplinas estudadas pelas pensionistas e órfãs do colégio, como civilidade e gramática francesa, além de: instrução religiosa, primeiras letras, gramática portuguesa, aritmética, geografia, história sagrada, história do Brasil; e aprendiam, também, segundo o autor, costura, bordados, tecidos, flores, desenho, piano e musica vocal (MENEZES, 1895: 194).

O colégio já possuía duas capelas, entretanto, em 1896, as Irmãs decidiram erguer uma outra, mais ampla e melhor equipada, a Igreja do Pequeno Grande⁶⁶, com estrutura em ferro pré-fabricada importada da Bélgica, e finalmente inaugurada em 1903.

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.ofipro.com.br/preservando/igrejapequenogrande.htm>>. Acesso em: 14 out. 2013.

Todos esses indicativos de um forte referencial francês na constituição do comércio exportador-importador, no viver mundano, nas letras e ciências em Fortaleza, consolidavam aspectos da intensa vontade de instituir na Capital uma nova ordem sócio-urbana, onde as classes dominantes pudessem obter os privilégios de uma sociedade produtiva, civilizada, aformoseada e higienizada. “O afrancesamento foi, nessa perspectiva, uma vivência e uma das frentes de persuasão tentadas para romper com a tradição e o “provincianismo” da Cidade” (PONTE, 1999: 148-149).

Contudo, entre 1889 e 1896, nenhuma prática remodeladora de destaque se verificou em Fortaleza. Foram também poucas as práticas dominantes voltadas para os anseios de modernizar e disciplinar a população através das estratégias higienistas e comportamentais. Destacam-se, entretanto, o surgimento do Instituto Histórico do Ceará, em 1887, reunindo ilustres intelectuais e anualmente publicando uma revista, além da Academia Cearense, em 1894; portanto, duas importantes instituições do saber da Capital. Em 1895, a Despesa dos Pobres foi criada, como mais uma organização para controle assistencialista do contingente de miseráveis da Capital (PONTE, 1999: 33).

Entre 1892 e 1896, o Ceará conheceu certa tranquilidade no quadriênio administrativo do coronel de engenheiros José Freire Bezerril Fontenelle. Porém, a partir de 1896 até 1912, o Ceará vai passar por um período de oligarquia do presidente Antônio Nogueira Accioly. Os investimentos embelezadores e disciplinarizantes sobre a Capital e sua população foram então retomados com a nomeação do intendente Guilherme César da Rocha, para a gestão municipal, empenhando-se a partir de então pelo aformoseamento e melhoramento de Fortaleza, durante os vinte anos que permaneceu no poder (PONTE, 1999:34).

*O aformoseamento*⁶⁷ fortalezense havia encontrado no intendente Guilherme César da Rocha o mentor persistente [...] durante 20 anos em que esteve à frente dos negócios da cidade. Homem de fino trato, integrado na vida social elegante, procurava transformar velhos hábitos por via da modificação física do meio urbano (CASTRO, 1987: 216).

A ação do administrador se voltou basicamente para o aformoseamento da cidade, o que significava dizer, o ajardinamento de praças e melhorias na aparência urbana. Nesse período a Câmara Municipal de Fortaleza aprovou⁶⁸ mais um código de posturas, o de 1893,

⁶⁶ Estudo mais elaborado no subtópico 4.2.2 do próximo Capítulo desse trabalho.

⁶⁷ Grifo original.

⁶⁸ Em 9/10/1893.

que mostrava preocupações quanto à imagem da cidade, com a adoção de certa padronização formal nas platibandas, nas fachadas frontais, como também nos vãos das portas e janelas externas, visando manter uma harmonia do conjunto urbano e impedir as construções que não estivessem nas linhas gerais definidas pelo código (CASTRO, 1987: 216).

No entanto, apesar do aformoseamento fortalezense ter encontrado no intendente Guilherme Rocha o mentor persistente à frente dos negócios da cidade, o apoio veio também dos latifundiários. Além disso, ocorreu uma aliança com destacados grupos econômicos da Capital, principalmente os grandes comerciantes⁶⁹ de exportação e importação, como os franceses Boris Frères, que praticamente dominavam junto com os também franceses Gradwohl Frères, a atividade comercial cearense. Esses grupos chegaram a emprestar dinheiro ao governo de Nogueira Accioly, e se beneficiavam de obras e medidas administrativas, muitas vezes irregulares, praticadas pelo governo oligarca (FARIAS, 2004: 250).

Em 1908, a Casa Boris Frères & Cia. publicou o “Álbum de Vistas do Ceará, 1908”, editado e impresso na cidade de Nice, na França, por Berger et Humbolt Helmlinger, com fotografias de 1902 a 1907. Confeccionado em papel nobre, trazia 160 imagens de tudo que representava o aformoseamento e o progresso de Fortaleza, e também de algumas regiões do Ceará que estavam em processo de desenvolvimento, no início do século XX.

Significava, formalmente, uma homenagem à Fortaleza, em reconhecimento ao seu desenvolvimento e a sua formosura. Esse álbum de fotografias com imagens da Capital e de regiões do interior do Ceará, circulou pela cidade, para o entusiasmo dos agentes locais da modernização urbana.

Esse álbum tinha o desejo de divulgar “uma cidade que era, na leitura capitalista, um próspero mercado urbano”, de acordo com Ponte (1999: 131). A publicação fotográfica também visava a divulgação da prosperidade e das belezas do Ceará, no exterior e em outras partes do Brasil, nesse momento em que Fortaleza se afirmava moderna nas regras do processo civilizador capitalista. Praças recém-modeladas, jardins públicos, ruas alinhadas com bondes, transeuntes, sobrados e estabelecimentos comerciais; Passeio Público e Parque da Liberdade com seus elegantes frequentadores, bem-vestidos; Estação Central ferroviária, mansões e fachadas art nouveau, cafés, templos, escolas, porto, praias, lagos, entre outros locais; apresentava no início do século XX, uma aparência arquitetônica-urbanística que se

⁶⁹ Nessa época, já haviam se instalado em Fortaleza vários comerciantes estrangeiros, os ingleses Robert Singlehurst, William Studart, Henry Ellery, além dos franceses, os irmãos Boris, Gradwohl, Levy, entre outros.

equilibrava bem entre singela arquitetura geral e suntuosas fachadas em algumas construções, revelando um conjunto urbano harmonioso em linhas e formas, reforçado e constatado pelo próprio álbum fotográfico de 1908 (Figura 43). Do ano de 1902, quando foi iniciada a remodelação das praças mais centrais, até aproximadamente 1930, Fortaleza viveu sua fase de maior esplendor em termos de uniformidade urbana (PONTE, 1999: 132).

Figura 43 – Álbum Vistas do Ceará (1908)⁷⁰



Fonte: Portal da História do Ceará – Obras Raras⁷¹.

Contudo, o crescimento comercial, os novos serviços urbanos, a industrialização, o fim do trabalho escravo e as secas periódicas, foram fatores que contribuíram para o aumento da população na cidade. Em 1887, chegou a cerca de 27 mil habitantes, e segundo o recenseamento de 1900, chegava ao novo século com 48.396 moradores. Mais uma vez o Ceará sofrera uma seca no ano de 1900, conhecida como a seca de dois zeros, que expulsou “a gente esquelética do sertão, [...] ainda tristemente marcava a areia das ruas de Fortaleza com os rastros do seu infortúnio”, segundo Girão (1979: 225).

⁷⁰ Em 1980, a Universidade Federal do Ceará publicou uma edição fac-símile do álbum original, com o título Fortaleza 1910.

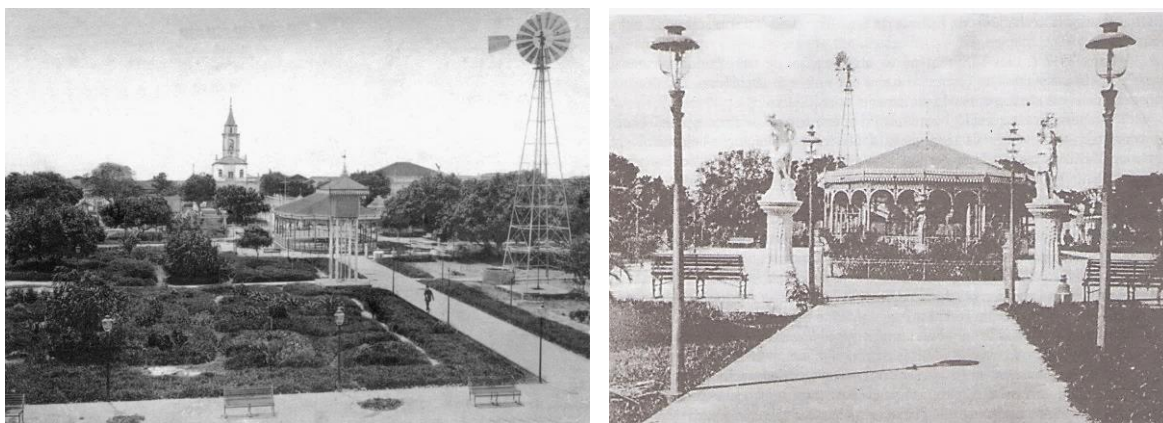
⁷¹ Disponível em: < http://www.ceara.pro.br/Raridades/Album_Vistas_do_Ceara_1908.html>. Acesso em: 30 nov. 2014.

No início do século XX, a cidade continuou a passar por transformações sócio-urbanas que intensificaram sua condição de principal cidade do Estado, posição hegemônica alcançada no final do século XIX. As autoridades, conforme o ideário de “progresso e civilização” da *belle époque*⁷² europeia, voltavam a administração municipal para o “aformoseamento e higienização” de ruas e praças, bem como o controle das crescentes e miseráveis camadas populares.

Na atuação produtora do administrador municipal Guilherme Rocha, que desde 1892 exercia o cargo de Intendente, foi inaugurado em 1897 o Mercado da Carne⁷³, uma das vaidades da Capital. Importado da França, para a venda de carnes e peixes, melhorando o sistema primitivista com que se efetuava aquele comércio. Em 1902, inaugurou-se na Praça do Ferreira, o belo jardim 7 de Setembro e, no ano seguinte, a Praça Marquês do Herval⁷⁴ (Figura 44). Além desses logradouros, a Praça da Sé também sofreu uma intervenção estética, recebendo ornamentação semelhante ao Passeio Público.

Até então, a cidade contara apenas com um único logradouro urbanizado, que era o Passeio Público. Em ambas as praças, a par dos canteiros, cheios de flores, introduz cópias de originais de estatúria grega pertencentes ao acervo do Louvre. [...] No meio dos jardins da Praça Marquês do Herval, Guilherme Rocha ergue também um pavilhão destinado à prática de patinação, às demonstrações de ginástica infantil e aos concertos do Batalhão de Segurança (CASTRO, 1987: 216).

Figura 44 – Praça Marquês do Herval



Fonte: Arquivo Nirez.

⁷² *Belle Époque* é o termo francês que expressa euforia de setores sociais urbanos com as invenções e descobertas científico-tecnológicas decorrentes da Segunda Revolução Industrial (1850-1870) e demais novidades, modas e produções artístico-culturais ocorridas entre 1880 e 1918 na Europa; no Brasil perdura até os anos 1920. O surgimento de máquinas e inovações fantásticas causou um grande furor e culto entusiástico à ciência e ao progresso. Trata-se, portanto, de uma época de intensas transformações que afetaram a economia e a política e alteraram de maneira profunda os modos de viver, perceber e sentir (PONTE, 2006: 69).

⁷³ Conhecido também como Mercado de Ferro. Estudo mais elaborado no subtópico 4.2.1 do próximo Capítulo.

⁷⁴ Atual Praça José de Alencar.

Também a construção de um teatro oficial em Fortaleza figurava como intenso desejo desde o início do século XIX. Entretanto, só foi concretizado em 1910, com a inauguração do Teatro José de Alencar⁷⁵, uma das últimas obras do governo oligárquico de Nogueira Accioly. Importado da Europa, o teatro com estrutura de ferro pré-fabricada, fornecida pela empresa escocesa Walter MacFarlane & Co., de Glasgow, chegou em Fortaleza em 1908, a bordo de um navio inglês, com negociação feita pela Casa Boris Frères. A arquitetura do ferro já era conhecida e admirada, significando para os adeptos locais um símbolo da afirmação civilizatória, de acordo com Ponte (1999: 42-43). Mesmo antes da construção do Teatro José de Alencar, esta preferência se explicava, não só pela praticidade, mas sim pelo que representava: as maiores conquistas tecnológicas da construção civil, à época, como também por seu aspecto simbólico. Lembrava as grandes cidades europeias, com as quais a próspera classe de comerciantes importadores-exportadores cearenses mantinham contatos cada vez mais próximos, aspirando sonhos de civilização e riqueza (VELOSO, 2002: 35). O Teatro como local de encontro e entretenimento, aonde se podia usufruir e exibir hábitos e costumes sociais vindos da Europa.

Para atender a esses desejos de modernidade, nada mais natural do que transferir para o Brasil a arquitetura feita na Europa, através do emprego das estruturas metálicas importadas e pré-fabricadas, constituindo assim um prolongamento da europeização da vida brasileira, já que se tratava de um produto original, elaborado por matrizes culturais europeias, símbolos concretos de demonstração de poder de uma elite urbana em ascensão. Embora as edificações pré-fabricadas em ferro na Europa não possam ser consideradas competências de uma cultura brasileira, porém podem ser compreendidas por meio de uma dependência de uma cultura importada que expressava um símbolo de civilização e progresso. A inserção da arquitetura com seus exteriores significativos e os seus interiores direcionados à exibição dos novos hábitos sociais, objetivavam também integrar a cidade ao modelo civilizador ditado pelas nações europeias ditas mais desenvolvidas (CASTRO, 1992: 70).

Sob o influxo desse processo de desenvolvimento econômico e urbano, lento mas constante, e animado pelo estreitamento do contato com o capitalismo moderno e da maior presença de estrangeiros na Cidade, engendrou-se uma certa euforia cosmopolita-civilizatória no seio das elites sociais e intelectuais da Fortaleza, objetivando transformar a Capital à imagem e semelhança dos grandes centros urbanos do país e da Europa Ocidental. Tal implicava, para além do exercício e aprendizagem das próprias elites fortalezenses, tentar modificar o comportamento público e privado da população, levando-a a respeitar regras de convívio e condutas ditadas pelos novos padrões de sociabilidade urbana (PONTE, 1999: 134).

⁷⁵ Estudo mais elaborado no terceiro capítulo desse trabalho.

Nessa lógica, de acordo com Castro (1987: 219), “os segmentos sociais elevados começavam a identificar-se, agregando afinidades, com o propósito de assegurar suas posições. Com o tempo, irão valer-se da arquitetura como uma forma simbólica de demonstração de poder”.

3.3 ARQUITETURA NA CIDADE – ADAPTAÇÃO TÉCNICA E ESTÉTICA

“Em cada época, a arquitetura é produzida e utilizada de um modo diverso, relacionando-se de uma forma característica com a estrutura urbana em que se instala”.

(REIS FILHO, 1983: 15)

A evolução da Arquitetura no Brasil, durante o século XIX, aparece como um conjunto de fenômenos de relativa simplicidade. No início dos anos 1800, com o processo de independência política, os padrões barrocos que tinham prevalecido durante o período colonial foram substituídos pelo Neoclássico, tornando-se a arquitetura oficial do Primeiro e do Segundo Império. Contudo, na segunda metade do século, com a instalação das estradas de ferro e o desenvolvimento das cidades, ocorreu uma influência do Ecletismo, que passou a predominar a partir da Proclamação da República (REIS FILHO, 1983: 10-11).

Com efeito a fixação da família real no Brasil em 1808 e a independência política e 1822 tiveram como consequência a abertura do país aos estrangeiros e a progressiva substituição da influência portuguesa pela de outras nações europeias: Inglaterra no campo econômico, e França, no campo cultural, tiveram nítida preponderância, enquanto que a imigração italiana, alemã e eslava, somando-se à de origem ibérica, transformava o aspecto do Brasil em fins de século. A fisionomia heterogênea da arquitetura dessa época, destituída de qualquer personalidade, reflete perfeitamente esta situação, da qual as classes mais esclarecidas procuram progressivamente libertar-se (BRUAND, 1981: 26).

O século XIX assistiu à elaboração de novos esquemas de implantação da arquitetura urbana, representando um verdadeiro esforço de adaptação às condições de ingresso do país na modernidade. A integração do Brasil no mercado mundial, após a abertura dos portos, possibilitou a importação de equipamentos que contribuíram para a alteração da aparência das construções dos centros maiores do litoral, porém ainda respeitando o primitivismo das técnicas tradicionais (REIS FILHO, 1983: 34 e 37).

Nos centros maiores do litoral, em contato direto e permanente com o meio europeu e onde os costumes guiaram-se de perto pelos do Velho Mundo, desenvolveu-se um nível mais complexo de arte e arquitetura que chegou a alcançar elevados padrões de correção formal e se integrou, pela aparência, pelos detalhes e pelas formas de construção, nos moldes internacionais de sua época (REIS FILHO, 1983: 116).

Nessa lógica, ainda que, no início do século XIX, tenha-se estudado para muitas cidades europeias uma reforma do espaço urbano e de suas estruturas que se remete às grandiosas transformações de Paris, a nova ciência urbanística, não estava exclusivamente ligada à Revolução Francesa e a Napoleão, como afirma Argan (1992: 23): “não só todas as nações, mas quase todas as cidades europeias têm uma fase neoclássica, que manifesta uma vontade de reforma e adequação racional às exigências de uma sociedade em transformação”.

A chegada tardia do neoclássico no Brasil se justapõe a uma duração prolongada dos caracteres austeros e simplificadores desse estilo na arquitetura, predominando no país até o final do terceiro quartel do século XIX. A própria lentidão do movimento cultural tecnológico do país preservou essas características mais simples de gosto na conjuntura nacional do Império, mantendo vivo o Neoclassicismo⁷⁶. Devido ao isolamento imposto pelos colonizadores portugueses e também as dimensões continentais do Brasil, a Revolução Industrial no início do século XIX no país era apenas uma ilusão (ZANINI, 1983:430).

É comum, e com razão, segundo Castro (1987: 213), fazer uma ligação do neoclassicismo ao processo de europeização arquitetônica do Brasil, mesmo que algumas realizações nacionais dessa corrente formal estivesse presente, por via portuguesa, desde o século XVIII.

No Brasil costuma-se englobar, sob a mesma categoria, todos os edifícios que empregam o vocabulário arquitetônico cuja origem remonta à Antiguidade greco-romana, que se convencionou chamar neoclassicismo. Alguns elementos construtivos como cornijas, pilastras sob platibandas; paredes de tijolo, revestidas e pintadas de cores suaves; janelas e portas, enquadradas em pedra aparelhada e arrematadas em arco pleno, cujas bandeiras

⁷⁶ A urgência dos problemas provocados pelas rápidas transformações da situação social, política, econômica, e também pelo intenso crescimento da tecnologia industrial, na Europa, contribuíram para a identificação do ideal estético “o antigo”, ou seja, a arte greco-romana como modelo de equilíbrio, proporção e clareza. Adota um retorno ao Classicismo, se tornando um crítico, condenando os excessos e o que vem imediatamente anterior na questão de estilo, como o Barroco e o Rococó. De acordo com Argan (1992: 22), as escavações iniciadas no século XIX, de Herculano e Pompéia, antigas cidades romanas destruídas pela erupção do Vesúvio (79 d.C.), revelaram a decoração e os ornamentos, os hábitos e os aspectos práticos da vida cotidiana, contribuindo para transformar e definir melhor o conceito de classicismo. Nesse pensamento, segundo Benevolo (2004: 29), “o Classicismo, no momento em que chega a ser precisado cientificamente, torna-se uma convenção arbitrária e transforma-se em neoclassicismo”.

dispunham-se rosáceas com vidros coloridos; bem como os corpos de entrada, salientes, compunham-se de escadarias, colunatas e frontões de pedra aparente, formando conjuntos de linhas severas às normas vitruvianas, que eram características da influência da Academia e do estilo neoclássico (REIS FILHO, 1983: 117). Nesse sentido Bruand (1981: 33) afirma:

[...] na realidade não passa de uma forma de ecletismo, onde é possível encontrar justapostos todos os estilos que utilizam colunas, cornijas e frontões, da Renascença italiana ao Segundo Império francês, passando pelo classicismo, pelo barroco e pelo verdadeiro neoclássico de fins do século XVIII e primeira metade do XIX. Assim, nessa categoria de obras não existe qualquer unidade profunda, mas apenas um certo parentesco, devido ao espírito acadêmico que marca as diversas construções desse tipo.

“Chegaram também os princípios de higiene que iriam modificar o urbanismo. O saneamento das habitações e das cidades, a insolação e a aeração de todos os cômodos das habitações, foram medidas que alteraram profundamente os costumes da colônia”, segundo Silva (1987: 85). Além dessas transformações no campo da arquitetura correspondiam, também, modificações significativas no equipamento das cidades, como o abastecimento de água, iluminação e transportes coletivos (REIS FILHO, 1983: 52).

Uma nova ordem urbana se impunha [...] foi a rapidez com que cresceram as cidades europeias, principalmente aquelas situadas em países recém-industrializados, que provocou a maior concentração habitacional e as suas consequências tais como promiscuidade, marginalidade, doenças, etc. Esses males tiveram que ser, se não extirpados de todo, pelo menos minimizados, através de providências visando a higiene da habitação. Naturalmente as cidades brasileiras não estavam ainda inchadas a ponto de merecerem intervenções drásticas para corrigir defeitos de traçados urbanos inconvenientes, mas, se beneficiaram com a utilização dessas novas medidas que, afinal, deram resultado na Europa (SILVA, 1987: 85-86).

Em Fortaleza, as obras de melhor acabamento, que só começaram a acontecer depois da metade do século XIX, resultaram uma ocasional sofisticação na vida urbana, atendidas em parte pelo aprimoramento técnico e a contribuição de profissionais mais capacitados para as novas necessidades. Segundo Castro (1982: 4), de início, foram militares engenheiros; depois engenheiros militares e, finalmente, engenheiros civis. O Ceará deve a esses profissionais, alguns de ascendência estrangeira, ou mesmo estrangeiros, a implantação e o desenvolvimento de sua arquitetura neoclássica, num primeiro momento. No fim do Império, a criação da Escola Militar do Ceará, trouxe para a cidade oficiais matemáticos e engenheiros.

De acordo com Castro (1987: 213), os projetistas do neoclassicismo cearense não mantinham qualquer tipo de ligação com a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de

Janeiro⁷⁷. “Eram em sua maior parte estrangeiros ou seus descendentes diretos, tais como Paulet, Gouveia, Folglare, Berthot, Théberge, Privat, Steffert, Herbster e mais uns quantos mestres de obras portugueses”. Ainda, conforme o autor (1982: 4), tanto no Ceará, como em várias partes do Brasil, comprovam claramente a pouca ou nenhuma influência da Missão Francesa na implantação do neoclassicismo do país, pelo menos em pontos distantes do Rio de Janeiro, capital do Império.

No Ceará, mais precisamente em Fortaleza, o português Antônio José da Silva Paulet, Tenente-Coronel de Engenheiros, autor da malha em xadrez do primeiro plano de arruamento da cidade e elaborado segundo um traçado ortogonal de inspiração neoclássica, foi responsável, também, pelos primeiros projetos arquitetônicos desse estilo, implantados na cidade. Segundo Castro (2005: 61) apud Jucá Neto (2012: 154), o projeto do novo mercado (Figura 45), da ainda vila, figurou como a mais antiga representação neoclássica da cidade, com características desse estilo na portada de acesso em pedra portuguesa. Silva Paulet foi responsável também pelo projeto e construção, iniciada em 1812 e concluída em 1822, da Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção (Figura 46), na sua última versão, com características do estilo neoclássico.

Figura 45 – Mercado da Vila



Fonte: JUCÁ NETO, 2012: 156.

Figura 46 – Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção



Fonte: CAPELO FILHO, 2009: 161.

Nessa época, de acordo com Castro (1982: 4), a cidade demandava “um conjunto de atividades burocráticas, para cujo exercício se impõe a devida correspondência arquitetônica”. Além de igrejas na capital e no interior, merecem citação algumas obras

⁷⁷ A origem do Neoclássico no Brasil é identificada com a contratação da missão cultural francesa, chegada ao Rio de Janeiro em 1816, que reunia diversos artistas europeus. O objetivo de D. João VI era utilizar os mestres europeus para estabelecer no país uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, para promover a instrução e conhecimentos aos homens públicos da administração do Estado, ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, ao estudo das Belas Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos. O projeto foi inaugurado somente em 1826, denominada Imperial Academia de Belas-Artes (REIS FILHO, 1983: 116-117).

dispersas pela Província, como o Teatro da Ribeira de Icó (1860), conforme projeto do médico, historiador e arquiteto amador, o francês Pedro Théberge; e o Teatro São João (1875-1882), em Sobral, projetado por João José da Veiga Braga (CASTRO, 1987: 213 e 245).

Em Fortaleza, o neoclassicismo oficial também foi representado no edifício da Cadeia Pública (Figura 47), projetada pelo engenheiro militar Manuel Caetano de Gouveia Filho, concluída em 1866; e na Assembléia Provincial do Ceará⁷⁸ (Figura 48), cujas obras se iniciaram no ano de 1856 e foram concluídas em 1871, ainda, na época do Brasil-Império, projetada por Adolfo Herbster⁷⁹, descrito por Menezes (1895: 155), como sendo um majestoso edifício com dois pavimentos, frontão e “archivolta de cantaria ornando a porta principal, sobre a qual foi colocado pesado relevo, representando as armas imperiaes, arrancadas em 1890 a escopro para serem substituídas pelo emblema da Republica”.

Figura 47 – Cadeia Pública (1866)



Fonte: Arquivo Nirez.

Figura 48 – Assembléia Provincial (1871)



Fonte: Arquivo Nirez.

O segundo e definitivo edifício da Estação Central⁸⁰ (Figura 49), de acordo com o projeto do austríaco Henrique Foglare e inaugurado em 1880, ainda no Reinado de D. Pedro II, também merece destaque. A fachada do bloco principal da nova estação central de Fortaleza “possui colunas sobre pedestal encimado por frontão triangular, e escadaria demarcando o acesso ao interior do edifício”, com fachadas contíguas e janelas com aberturas em arco pleno, arrematadas superiormente por cornijas e platibandas, solução esta que foi adotada para integrar a antiga estação à nova (CAPELO; SARMIENTO, 2010: 43).

⁷⁸ Atualmente abriga o Museu do Ceará.

⁷⁹ João Adolpho Herbster, nasceu no Recife em 1826, filho do *ébéniste* (marceneiro) Jean Baptiste Herbster, francês (ou suíço) e de Luíze (ou Lucie) Marguerite Herbster, francesa (CASTRO; 1994: 54).

⁸⁰ Uma estrutura metálica de ferro é inserida na cobertura de uma construção em Fortaleza, pela primeira vez.

Figura 49 – Estação Central (1880)

Fonte: Vistas do Ceará⁸¹.

No último quartel do século XIX, os edifícios construídos em Fortaleza apresentaram características da linguagem neoclássica, como a simplicidade das formas e a clareza construtiva. Na prática, porém, de acordo com Castro (1987: 213), o neoclassicismo provincial ficou reduzido a simples vestígios simbólicos do estilo, tais como vergas de arco pleno, tímpano preenchido por bandeiras envidraçadas, e platibandas sobrepostas a cornijas de massa, raras vezes, a presença de algum frontão. Todos esses elementos revelam-se em algumas edificações inseridas no contexto urbano de Fortaleza, mais comuns em edifícios públicos.

No Ceará, como em quase todo o país, a precisão formal neoclássica envolvia soluções pouco dispendiosas, sem grandes investimentos e sem precisar recorrer a trabalhadores altamente especializados. O tratamento enobrecido e distinto das pedras aparelhadas, geralmente lioz, muitas vezes já vinham prontas em partes, de Lisboa, para serem montadas no Brasil (CASTRO, 1987: 213).

Era comum, também, segundo Reis Filho (1983:126), substituir os vidros por grades de ferro batido nas bandeiras das portas principais de entrada; desenhos e a data da construção eram frequentemente inseridos na parte central da peça. Por facilitar o arejamento, era utilizado também em lojas e armazéns.

⁸¹ Impresso pela Firma Napoleão Irmãos & Cia. Álbum Fotográfico do início do século XX – Modelo Cartões Postais, encontra-se na Biblioteca Pública Menezes Pimentel – Setor de Obras Raras.

Exemplos significativos podem ser encontrados em todas as cidades mais antigas do Brasil, especialmente em áreas junto ao porto. Essa bandeira de ferro pode ser vista como exemplo da época, sobre a porta principal da entrada da Assembléia do Ceará, e também sobre as portas da antiga Alfândega (Figura 50), inseridas num portal de pedra aparelhada, outro ornamento bastante característico desse período.

Figura 50 – Bandeira de ferro e portal de pedra aparelhada - Assembléia e Alfândega



Fonte: Elaborada pela autora, 2014.

Portanto, os autores desses projetos erguidos na Capital se enquadravam plenamente sob as influências desse estilo importado, mostrando uma ligação direta com a Europa, com a chegada dos arquitetos europeus e os também descendentes destes, na cidade.

A ação cultural dos arquitetos estrangeiros e seus discípulos no Brasil contribuiu não apenas para a modificação formal dos ambientes, mas também para o aperfeiçoamento e mesmo certo apuro das formas de construir. Ainda que na maioria dos casos as estruturas fossem de extrema simplicidade, a execução revelava um domínio dos materiais e das técnicas que apenas excepcionalmente poderiam ser encontrados durante o período colonial. [...] Essa preocupação pelo aperfeiçoamento técnico é revelada inclusive pela correspondência de arquitetos e engenheiros da época, mas sua concretização estava na dependência, para todos os elementos de acabamento, de materiais importados. Traziam-se da Europa vidros, ferragens, mármore, luminárias, calhas e até mesmo telhas e madeira para portas, janelas e estruturas de telhado (REIS FILHO, 1983: 119-120).

O Brasil, a partir da proclamação da República em 1889, passa a ser um Estado federativo, com a transformação das antigas províncias em Estados, cada um com sua capital, sede de poderes executivo, legislativo e judiciário. Portanto, desde a última década do século XIX, existia neste setor um expressivo mercado potencial que assumiu um papel significativo para a construção civil (BRUAND, 1981: 26-27). Os edifícios públicos tiveram tamanha importância na arquitetura brasileira; o fenômeno pode ser explicado pela organização política do país, pela extensão das necessidades dela resultantes e pelo prestígio que a arquitetura assumiu junto aos governantes, que viam nela um meio de promoção pessoal.

Logo após a proclamação da República, o Ceará se viu dominado por uma oligarquia política comandada pelo comendador Antônio Pinto Nogueira Accioly. Os governos oligárquicos estaduais constituíram uma ocorrência nacional, a chamada política dos governadores inaugurada pelo presidente da República Campos Salles. O Ceará não foi exceção, inclusive com posterior destituição do grupo oligárquico, de forma violenta, no início de 1912 (CASTRO, 1992: 71-72).

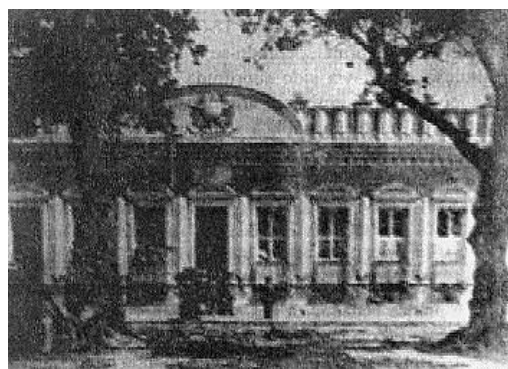
Nesse período, em Fortaleza, duas obras têm grande importância no final do século XIX, no governo do Tenente-Coronel de Engenheiros José Freire Bezerril Fontenele, entre 1892 e 1896. O sóbrio quartel do Batalhão de Segurança (1893) (Figura 51), na Praça Marquês do Herval, com reminiscências neogóticas e a sede do Liceu do Ceará (1894) (Figura 52), provavelmente a primeira edificação a empregar elementos decorativos correlacionados ao ecletismo arquitetônico, localizada na Praça dos Voluntários (CASTRO, 1987: 217). No governo de Bezerril Fontenele também foi iniciada a obra do Mercado da Carne⁸², a primeira edificação pré-fabricada em ferro inaugurada na cidade.

Figura 51 – Batalhão de Segurança (1893)



Fonte: Arquivo Nirez.

Figura 52 – Liceu do Ceará (1894)



Fonte: Museu da Imagem e do Som (MIS-CE).

Contudo, as manifestações da arquitetura eclética na Capital compreenderam as três primeiras décadas do século XX. As primeiras realizações já apareceram no final do século XIX, coincidindo com o período da oligarquia acciolina, iniciado no primeiro mandato em 1896. Apesar do número de obras de arquitetura nesse período ter sido modesto, no entanto, foram portadoras de alto valor simbólico no meio social de Fortaleza, envolvendo entidades e pessoas de notoriedade.

As transformações sociais e a expansão física da cidade vão ter consequências na organização espacial da casa e também dos lotes urbanos. As novas construções começavam a

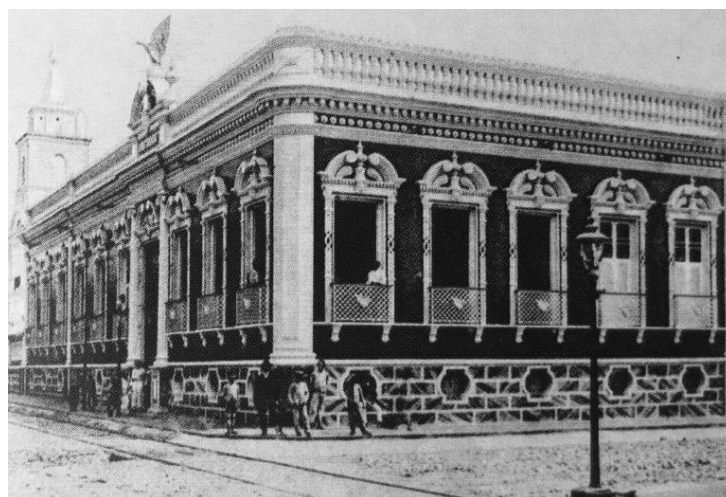
⁸² Análise completa no subtópico 4.2.1 do próximo Capítulo.

se afastar cada vez mais da chamada casa-corredor, de origem colonial. Segundo Castro (1987: 219), durante o período imperial, Fortaleza havia mantido o aspecto comum da maioria das cidades brasileiras, uma arquitetura residencial constituída por alguns sobrados, uma grande parte de casas térreas e uma faixa de palhoças circundando a periferia urbana. Para romper com o velho sistema, alterou-se o plano tradicional, introduzindo acessos laterais às casas; assim começaram aparecer casas de esquina e casas situadas no meio dos quarteirões com entrada recuada em relação ao alinhamento da rua.

Nesse sentido, na arquitetura se processaram modificações ditadas não somente pelo gosto por estilos mais refinados, mas também por conveniências de mercado. As casas urbanas com telhados dotados de beirais, receberam platibandas que interrompiam esses mesmos beirais que jogavam água sobre as ruas, geralmente sem calçamento. Surgiam, assim, as calhas e descidas de águas pluviais executadas em ferro fundido e em ferro galvanizado, quase sempre produtos ingleses importados (SILVA, 1991: 6).

De acordo com Castro (1987: 220), a primeira edificação, que realmente foi construída segundo as normas do ecletismo arquitetônico, foi a nova sede da Fênix Caixeiral⁸³ (Figura 53), inaugurada em junho de 1905, em uma das esquinas da Praça Marquês de Herval, um dos locais da cidade mais valorizados na época.

Figura 53 – Fênix Caixeiral (1905)



Fonte: VELOSO, 2002: 22.

⁸³ Fundada em 1891, a Fênix Caixeiral era uma sociedade assistencial e cultural que congregava o pessoal do comércio, representados pelas figuras de maiores aspirações sociais no segmento, geralmente guarda-livros. Rapidamente passaram a desfrutar de grande consideração em todos os círculos sociais da cidade (CASTRO, 1987: 220).

O edifício reproduzia o plano das novas casas de esquina⁸⁴, ou seja, com entrada lateral sem corredor; uma grande sala para festas, biblioteca e salas de aula. Mostrava um andar nobre sobre porão habitável, que dava um novo aspecto à arquitetura do prédio, com novidades tanto na implantação e localização, como na ornamentação da fachada, com abundância decorativa.

Em dezembro de 1908, foi inaugurada a Associação Comercial (Figura 54), uma antiga ambição do Barão de Camocim, Geminiano Maia, comerciante de posses, que havia passado parte da mocidade em Paris, voltando à Fortaleza, casado com uma jovem francesa. A nova edificação deveria dar lugar o “*status* que o alto comércio de importação e exportação reivindicava para si”, segundo Castro (1987: 220). O prédio também situava-se numa esquina, constava no térreo de locais destinados ao Banco Comercial e Agrícola, à exposição de produtos exportáveis e à Associação; e no andar superior, constavam vastos salões.

Figura 54 – Associação Comercial (1908)



Fonte: Arquivo Nirez.

[...] tinha um vasto telhado de placas coloridas à feição de ardósia, formando desenhos geométricos cinza e róseos. O projeto recebeu a assinatura do 1.º Tenente José de Castelo Branco e obedecia ao “estlylo greco-romano”, com “elegante pórtico formado por columnas jônicas” e intercolúnios “encimados por pilastras de ordem corinthia”. Os interiores do pavimento superior constavam de “quatro vastos e luxuosos salões: o de honra, gris-perle; o azul, o róseo, o verde”, com “ornamentos

⁸⁴ O esquema consistia em recuar o edifício dos limites laterais, conservando-o sobre o alinhamento da via pública, o recuo era apenas de um dos lados, do outro quando existia, era reduzido ao mínimo (REIS FILHO, 1983: 44).

recordando Luis XV”, além do “forro de metal e o soalho todo de madeira de lei, formado por taboas escamadas, que produzem magnifico efeito, o unico no genero no Ceará” (CASTRO, 1987: 220).

Além dessas duas obras de arquitetura eclética, as sedes da Fênix Caixeiral e da Associação Comercial, a mais representativa nessa época, entretanto, será o Teatro José de Alencar⁸⁵, edificação metálica pré-fabricada, e o exemplar de maior significado da arquitetura do ferro na cidade de Fortaleza.

Se o Barroco era o estilo da época colonial e o Neoclássico representava o Império, contudo, ambos tornaram-se modelos rejeitados pela República, que viu no Ecletismo sua representação. As novas gerações aspiravam ostentar nas suas casas e templos os sinais de adesão à modernidade, cada vez mais conscientes da sua contemporaneidade à era industrial. Segundo Patetta (1987: 13) “o ecletismo era uma cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto”.

Na segunda metade do século XIX, o ecletismo arquitetônico teve forte presença na Europa e difundiu-se também pelas Américas, marcando as construções do novo mundo. No Brasil, no período de transição para o século XX, o ecletismo foi a corrente dominante na arquitetura e nos planos de reurbanização⁸⁶ das grandes cidades. Porém, de acordo com Reis Filho (1983: 16), “um traço característico da arquitetura urbana é a relação que a prende ao tipo de lote em que está implantada”.

[...] a arquitetura é mais facilmente adaptável às modificações do plano econômico-social do que o lote urbano, pois as modificações deste exigem, em geral, uma alteração do próprio traçado urbano. Em decorrência, os sinais da evolução podem ser reconhecidos quase sempre – senão sempre – em primeiro lugar no plano arquitetônico e só depois no urbanístico, onde são fruto de uma adaptação mais lenta (REIS FILHO, 1983: 16).

Neste capítulo analisou-se o crescimento e desenvolvimento espacial de Fortaleza a partir da implantação de planos urbanísticos, inspirados em modelos europeus. Com a introdução de normas, regulamentos e condutas no ordenamento da cidade e de sua população, a europeização do espaço urbano e de uma parcela mais abastada da sociedade, introduziu novos hábitos e costumes na elite da cidade, difundidos pela expansão capitalista.

⁸⁵ Análise completa no subtópico 4.2.3 do próximo Capítulo.

⁸⁶ A historiografia do Ecletismo concentrou muito mais seus estudos e atenção na linguagem arquitetônica, do que nas referências dessa cultura na evolução da cidade, nos planos diretores e no projeto urbano (PATETTA, 1987: 23).

Com a implantação de novos modelos e práticas construtivas, que se delinearam na cidade ocasionaram a importação de equipamentos e a condição ideal para a introdução da arquitetura do ferro em Fortaleza. No próximo capítulo vai-se compreender como as estruturas metálicas chegaram ao Ceará, e como as três edificações pré-fabricadas de ferro completas foram introduzidas em Fortaleza e traduzidas culturalmente no contexto local.

4 ARQUITETURA DO FERRO – INSERÇÃO E TRADUÇÃO CULTURAL

O terceiro e último capítulo dessa pesquisa tem como uma das questões analisar em que medida a chegada de estrangeiros influenciou a entrada das estruturas pré-fabricadas de ferro e como estas foram incorporadas no Ceará e em Fortaleza. Sob o ponto de vista da estética e do contexto social local, é de fundamental importância se conhecer a arquitetura do ferro a partir de três edificações pré-fabricadas completas e importadas. E, também, como eram representadas e simbolizadas diante de uma sociedade inserida num processo civilizador capitalista em expansão, numa época de trocas simbólicas e culturais, econômicas e materiais, a partir das relações entre o contexto europeu e o contexto local.

À vista disso, este capítulo está dividido em três tópicos. No primeiro tópico se busca compreender como se deu a introdução das estruturas pré-fabricadas de ferro no Ceará, em forma de pontes, estradas de ferro, equipamentos urbanos e edificações completas, através das trocas econômicas, da segunda europeização, da chegada de comerciantes estrangeiros com suas representações comerciais, bem como as modificações urbanas e sociais ocorridas na cidade de Fortaleza. No segundo tópico se investiga como se deu a chegada das três edificações que representam a arquitetura do ferro no contexto urbano da cidade. Dividido em três subtópicos, se analisa cada edificação separadamente, observando as condições de inserção desses edifícios em ferro e seus contextos na época. Já no terceiro tópico se investiga como as edificações em ferro foram adaptadas e traduzidas no contexto local da cidade de Fortaleza e no âmbito cultural, econômico e social; e, também, as mudanças ocorridas com as transformações estéticas, com a introdução de novas práticas construtivas e sociais, com a inserção de um novo modelo arquitetônico, a arquitetura do ferro. Para tanto, buscou-se fontes através de reportagens nos periódicos Jornal do Ceará, A República e o Cearense, editados na época e relatórios de Presidente de Província. Também serão usados como testemunhos desse tempo artigos publicados na Revista do Instituto do Ceará no recorte temporal dessa pesquisa, bem como em datas mais recentes; escritos dos memorialistas e cronistas; levantamentos gráficos e fotográficos das edificações e as próprias edificações pré-fabricadas em ferro ainda existentes em Fortaleza, testemunhas reais dos acontecimentos, considerando-se uma das principais fontes desse estudo.

4.1 ESTRUTURAS METÁLICAS E ESTRANGEIROS NO CEARÁ – INSERÇÃO E PROGRESSO

“O estrangeiro – no Brasil, essencialmente o inglês e o francês – na primeira metade do século XIX, era sinônimo de indivíduo dotado de conhecimento, eficiência e capacidade empreendedora incomuns, se comparados com os herdeiros do vagaroso ritmo de crescimento das empresas luso-brasileiras”.

(SILVA, 1987: 89)

A transferência da Corte Portuguesa para o Brasil e a abertura dos portos, em 1808, possibilitou o comércio direto entre Brasil e Europa, principalmente com a Inglaterra, beneficiada pelas medidas protecionistas ao comércio, resultado de um acordo com Portugal. A penetração estrangeira se deu, conseqüentemente, a partir da comercialização, na qual o processo civilizador capitalista se inicia. Nessa lógica, de acordo com Takeya (1995: 13), “as relações entre a economia interna e a economia internacional sempre foram estritamente imbricadas”. O Brasil nascido da expansão marítimo-comercial europeia, como afirma a autora, esteve integrado desde o início do processo colonizador à expansão capitalista mundial.

O relacionamento direto do Ceará com Portugal começou no final do século XVIII, quando a província conquistou sua autonomia em relação a Pernambuco, em 1799 e com a abertura dos portos em 1808. Nessa época, ainda era uma região isolada, que só passou a se desenvolver com maior vigor quando iniciou o cultivo do algodão como substitutivo à pecuária extensiva, afetada com as secas prolongadas de fins do século XVIII. Essa mudança econômica também beneficiou diretamente a pequena Vila do Forte, que foi transformada em capital e ao mesmo tempo em centro exportador da produção algodoeira para a Grã-Bretanha, marcando o início do relacionamento do Ceará com a Europa (CASTRO, 1987: 212).

As plantações de algodão das Índias Ocidentais supriam a matéria-prima necessária, que a Grã-Bretanha necessitava para sua indústria têxtil, até que na década de 1790 a atividade algodoeira ganhou uma nova fonte de matéria-prima, praticamente ilimitada, nas plantações do sul dos Estados Unidos. Mas a Guerra de Secessão, entre os anos de 1861 e 1865, interrompeu a exportação do algodão norte-americano, tendo a Grã-Bretanha,

claramente, de ir buscá-lo onde ele estivesse. Nesse período, não demorou a consumir o algodão brasileiro, inclusive importando do Ceará. De acordo com Nobre (2001: 36):

[...] a Revolução Industrial desviou para a Inglaterra o algodão, que o Ceará não podia exportar diretamente, sendo obrigado a fazê-lo através de Pernambuco e do Maranhão, até o estabelecimento do comércio direto com a Europa e da alfândega local (criada por Decreto Real de 10 de junho de 1810).

A participação do Ceará no comércio internacional, a partir do início do século XIX, provocou uma mudança de hábitos e de mentalidade, desenvolvendo o interesse por essa atividade ao invés daquelas características da formação da gente cearense, sob influência do mercantilismo, no qual o predomínio era de ingleses, senhores absolutos do intercâmbio, sem confrontos, pois o interesse maior destes eram com as mercadorias e não com as ideias. De acordo com Nobre (2001: 68), “as estreitas relações econômicas de Portugal com a Inglaterra não alteraram a formação cultural do português da metrópole ou do ultramar como povo latino”. O autor ainda afirma que a língua inglesa continuava estranha, ou reservada, simplesmente, a despachos comerciais, contratos, manifestos de cargas, entre outros.

Diante do reordenamento do Brasil nos quadros do capitalismo que então se mundializava, algumas cidades brasileiras não ficaram de fora desse processo de mudanças. Esse desenvolvimento foi acelerado e a relação do Ceará passou a ser maior também com outros países europeus, havendo uma gradativa “europeização” da província, influenciando, desde Fortaleza cidades como Aracati, Crato, Quixadá e Sobral. A partir do século XIX, tornaram-se objetivos de discursos, reformas e medidas que procuravam alinhar as cidades brasileiras ao modelo europeu de modernização urbana. Como afirma Ponte (2007: 163), “era a inauguração de um projeto civilizatório para o País, de caráter europeizador, patrocinado pelas elites políticas, econômicas e intelectuais”.

Foi nesse período que grandes empreendimentos que envolviam novas tecnologias construtivas, resultantes da revolução industrial, começaram a ser empregadas no Ceará e frequentemente por técnicos estrangeiros especializados.

A utilização de estruturas metálicas remonta precisamente à segunda metade do século XIX, com o aparecimento de pontes metálicas, inicialmente para rodovias, no final dos anos 1860 e, posteriormente, para ferrovias.

No Ceará, a definição da cidade de Fortaleza como capital econômica e política do Estado, fortalecida pela abertura dos portos em 1808, e a substituição da pecuária extensiva pela próspera cultura do algodão, que irá impor o redesenho do quadro

urbano cearense e dos sistemas de intercomunicação viária, são os marcos da transformação operada no Estado, em meados do século XIX, que oferecerá condições, dentre outras ações, ao desenvolvimento da construção metálica (CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 20).

Com o consequente aumento do volume da produção de mercadorias e a necessidade de transportá-las com rapidez, para os mercados consumidores, foram feitas importantes mudanças em novos meios de transporte. O grande desenvolvimento ferroviário se irá produzir na segunda metade do século XIX e na primeira do século XX, tendo como protagonistas a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos, detentores de uma tecnologia de ponta. As ferrovias levaram o mundo a ingressar em um novo universo tecnológico (CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 15).

Por volta de 1840, a Grã-Bretanha possuía toda sua indústria mecanizada e uma extensa rede de estradas de ferro, que ligava os principais centros exportadores às áreas produtoras e mineradoras. Esta infraestrutura acumulou tecnologia, dividendos e técnicas consideráveis, que permitiram a criação de um modelo ferroviário completo para ser exportado para outros países, desde as colônias britânicas na África e Ásia, passando pelas nações europeias, como Espanha, Itália e Portugal, e chegando aos países da América do Sul, como Chile, Argentina e Brasil (CYRINO, 2004: 32).

Tal modelo ferroviário britânico consistia de uma série de providências, participando dos processos de implantação das estradas de ferro, incluindo-se nestes a constituição das companhias e sua exploração e a preparação dos projetos, execução e acompanhamento das obras por um corpo técnico altamente especializado de engenheiros, bem como a construção de todas as pontes, estações, galpões e oficinas necessários ao bom funcionamento dos sistemas ferroviários (CYRINO, 2004: 33).

A ferrovia, que então surgiu na Europa, no auge da Revolução Industrial, chegou ao Brasil, em um momento bem diferente, devido à inexistência de indústrias ou tecnologia ferroviária no país, portanto a participação de companhias estrangeiras era uma constante. Nesse sentido, enquanto nos países industrializados a expansão ferroviária se associava ao desenvolvimento da industrialização e da consolidação de uma política de liberalismo econômico, nos países ainda não industrializados, como o Brasil na época, tal expansão, “vinculou-se a outras formas de exploração econômica como, por exemplo, a produção de matérias-primas e alimentos, destinados justamente às regiões industrializadas, das quais

recebiam produtos manufaturados, bens de capital ou investimentos de capital” (ROCHA FILHO⁸⁷, 1981 apud CYRINO, 2004: 33).

Para um país de grandes dimensões territoriais, a necessidade dos caminhos de ferro era de grande interesse nacional, pois uma imensa rede urbana já existia na costa brasileira em oposição aos vazios da área central. Segundo Cyrino (2004: 52), a intensificação das exportações de produtos agrícolas e a importação de manufaturados despertaram o interesse dos países industrializados em investir grandes somas de capital em países com menos desenvolvimento tecnológico, como era a condição do Brasil no período do Império.

O processo de implantação das linhas férreas no Brasil se deu com a iniciativa própria de Irineu Evangelista de Souza, o futuro Barão de Mauá, em 1852, quando recebeu a concessão do Governo Imperial para construção e exploração de uma linha férrea, no Rio de Janeiro, entre o Porto de Estrela que ficava na Baía de Guanabara e a localidade de Raiz da Serra, em direção à cidade de Petrópolis. Após a inauguração da Estrada de Ferro Mauá, uma série de ferrovias foram implantadas, dentre as quais a Recife/São Francisco, em 1858, a segunda do Brasil; a Companhia Estrada de Ferro D. Pedro II, também em 1858; a São Paulo Railway – Santos/Jundiaí; e a Estrada de Ferro São Paulo, em 1867. Até o final do século XIX, outras concessões foram outorgadas, como a Estrada de Ferro de Baturité, em 1873, a primeira do Ceará, que ligava Fortaleza a essa cidade (CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 15-17).

A construção de ferrovias no Brasil se destacou também pelo emprego de estruturas metálicas, principalmente em pontes e viadutos, além de estações, oficinas e depósitos. Nessas novas necessidades apresentadas pela sociedade industrial a partir do século XIX, pode-se encontrar uma progressiva adoção de novos materiais e técnicas construtivas, possuindo amplo destaque a utilização do ferro fundido como elemento estrutural e decorativo, usado inclusive para a cobertura de amplos espaços, como os salões de embarque das estações ferroviárias, de acordo com Cyrino (2004: 44).

O uso das estruturas metálicas na construção no Ceará, remonta às tentativas de expansão do transporte rodoviário no início da segunda metade do século XIX. Fortaleza se havia mantido isolada, até o começo do século XIX e a proposta de implantação de um leque

⁸⁷ ROCHA FILHO, Gustavo Neves. **Levantamento Sistemático Destinado a Inventariar Bens Culturais de São Paulo – Paranapiacaba**. São Paulo: Condephaat, 1981.

de estradas carroçáveis, tendo a capital como foco, foi apresentada em 1834 pelo então Presidente da Província, José Martiniano de Alencar, em parte concretizada nas administrações posteriores. A primeira importação de elementos metálicos para o emprego em pontes deve ter ocorrido em 1867, durante a administração do Presidente João de Sousa de Mello Alvim. Todas essas pontes (Figuras 55 e 56) estavam localizadas em regiões em franca expansão agrícola próximas da Capital, cuja produção se destinava à exportação e ao abastecimento dos fortalezenses (CASTRO, 1992: 64-65).

[...] No relatório datado de 06.05.1867, enviado à Assembléia Provincial, Alvim informa: “Contractei com a casa Lishman & Comp^a, na Inglaterra, 7 pontes de ferro para os rios Pacoty da estrada do Aquiraz, Guayuba, Acarape, Canoa e Putiu da estrada de Baturité, e Maranguapinho da estrada de Soure. / O valor total do contracto, 4.468 libras esterlinas foi dividido em três prestações ao câmbio do dia do vencimento tendo-se realizado a primeira, no acto da assignatura do contracto, ao procurador competente d’aquela casa o Sr. John James Foster (CASTRO, 1992: 65).

Figura 55 – Ponte do Rio Acarape



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 208.

Figura 56 – Ponte do Rio Canoa e Ponte do Rio Maranguapinho



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 209-210.

Portanto, pode-se constatar que a posição de Fortaleza e a montagem dessa rede de estradas direcionadas para o seu porto estimularam a expansão da capital, que esteve vinculada desde o início ao comércio britânico. A capital do Ceará começou a “afastar-se cada vez mais das influências de procedência sertaneja, a fim de eliminar o largo fosso que, em termos de “progresso” e “civilização”, a tinham separado das capitais brasileiras de maior riqueza e de antigos esplendores” (CASTRO, 1987: 211).

O sistema ferroviário foi implantado de maneira parecida nas diferentes regiões do país, onde as dificuldades técnico-financeiras e a atuação das empresas estrangeiras foram uma constante. As vantagens econômicas geradas pelas ferrovias no interior do país e em todos os estados podem ser percebidas em escala maior ou menor. A exportação de matérias-primas era uma grande preocupação do Império, nessa época, e foi determinado que as primeiras estradas de ferro fossem caminhos curtos, ligando os centro produtores ao porto de embarque, como foi o caso das ferrovias de Baturité e Sobral, no Ceará.

Em 1872, ao se iniciar a construção da Estrada de Ferro de Baturité, o litoral rapidamente uniu-se ao sertão, podendo Fortaleza dispor sobre a produção que antes não lhe chegava tão facilmente, com a falta de comunicações favoráveis. As locomotivas trouxeram-lhe ao alcance os produtos das montanhas de Maranguape, Pacatuba e Baturité, regiões que supriam, em quantidade e qualidade, a deficiência dos abastecimentos vindos de Aquirás, Cascavel e Pacajus (GIRÃO, 1979: 106). Com a inauguração da Estrada de Ferro de Baturité em 1873, o transporte do algodão e de pessoas para Fortaleza foi agilizado, consolidando a hegemonia econômica da cidade, encurtando as distâncias e estreitando a dependência do interior com a capital. O trem, um dos principais produtos do avanço tecnológico do século XIX, acentuou ainda mais a positividade dos efeitos sociais da noção de “progresso”.

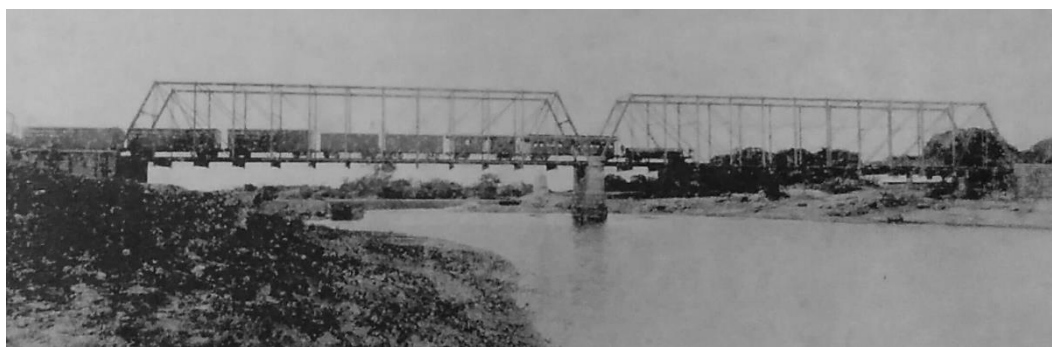
As concessões de ferrovias, frequentemente cedidas a empresários e políticos locais, eram apoiados por financiamentos e perícia técnica vindos de fora, sobretudo da Grã-Bretanha, e dessa maneira se realizou grande parte do envolvimento econômico britânico. Depois de instaladas as linhas férreas, vinham os edifícios das estações e demais peças arquitetônicas, assim como a maquinária e todo tipo de utensílios chegavam praticamente prontos da Europa e, dessa forma, criavam um mercado disponível e contínuo para reposição de material e equipamentos, assim como de tecnologia para operação e administração das empresas (COSTA, 2001: 34-35).

Com a Estrada de Ferro de Sobral, inaugurada em 1873, se introduz na construção a estrutura metálica na execução de pontes e armazéns, um novo método prático de construir; como consequência, surgiram interessantes intervenções urbanas ao nível da edificação, pelo poder público. Nessa época, as cidades do interior do Ceará e a capital intensificaram e aceleraram as trocas de mercadorias através do transporte ferroviário, fazendo a ligação sertão-mar, pois, através do porto de Fortaleza, se dava a exportação de matérias-primas e a importação de produtos industrializados do continente europeu.

Entretanto, a primeira ponte metálica construída e de maior importância foi a de Granja (Figura 57), sobre o rio Coreaú, no intuito de promover a ligação entre a cidade de Sobral, principal polo mercantil da zona norte do Ceará, ao porto marítimo do Camocim, com

a construção da Estrada de Ferro de Sobral (1881-1882), com vão de 112 metros de extensão, fabricada pela firma norte-americana Phoenixville Bridge Works (KÜHL, 1998: 96). Conforme o Catálogo produzido em 1873 pela empresa fornecedora, pode-se ver ilustrações (Figura 58) de pontes semelhantes à Ponte de Granja.

Figura 57 – Ponte de Granja (1881-1882)



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 221.



Fonte: Arquivo Nirez.



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

Figura 58 – Ilustrações de Pontes Metálicas em Catálogo



Fonte: Catálogo Phoenixville Bridge Works (1873)⁸⁸.

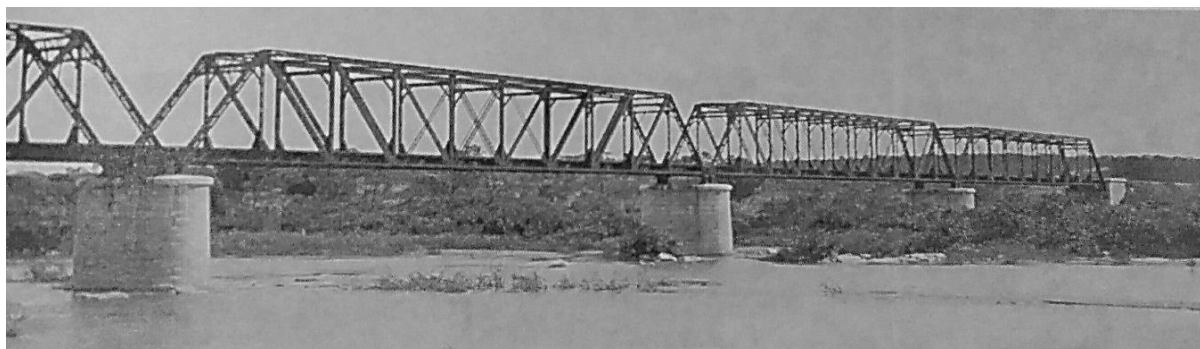
Por ser a mais arrojada e elegante ponte do gênero construída em território cearense, teve suas qualidades destacadas no seguinte comentário de Antônio Bezerra de Menezes em 1894, quando participou de uma comissão, a convite do governo da província,

⁸⁸ Disponível em: <https://archive.org/details/cihm_26602>. Acesso em: 02 jul. 2014.

para mapear as especificidades de localidades a norte do Ceará: “um colosso da indústria moderna, incontestavelmente a mais linda, senão a mais gigantesca do império brasileiro. [...] É trabalho americano, saído das oficinas de Phoenixville Bridge Works, perto da Filadélfia” (MENEZES⁸⁹, 1889: 57 apud CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 22). Entretanto, essa ponte não se localizava na Estrada de Ferro de Baturité, mas na Estrada de Ferro de Sobral, que posteriormente, entre 1881 e 1882, procedeu a ligação com Fortaleza.

Outras pontes, com vãos mais longos, foram construídas com o prolongamento das ferrovias cearenses. Uma das mais importantes, a ponte de Quixeramobim (Figura 59), inaugurada em 1899, foi fundida na Bélgica, e transpõe um vão de 209,6 metros de extensão, composta por quatro segmentos de 52,4 metros apoiados em cinco robustas bases em alvenaria ciclópica de pedra granilítica, tendo sido na época, a terceira maior ponte da categoria na América do Sul (CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 22).

Figura 59 – Ponte de Quixeramobim (1899)

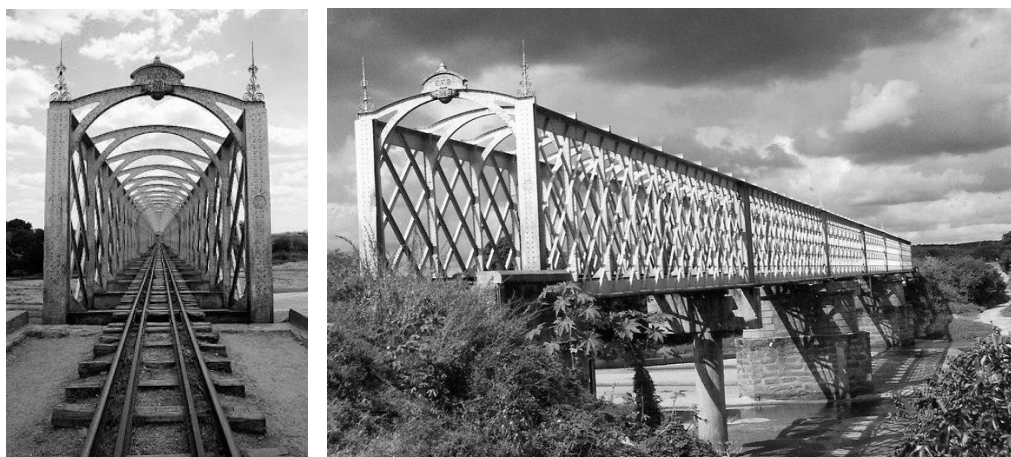


Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 213.

Nesse contexto, também são importadas a Ponte de Senador Pompeu (1900) (Figura 60), sobre o rio Banabuiú, com 186 metros de extensão, com seis vãos de 31 metros; a de Caio Prado (1889) (Figura 61), sobre o rio Choró; e a de Iguatu (Figura 62), com a montagem iniciada em 1910 sobre o rio Jaguaribe, e inaugurada em 1916. Com duas seções de 80 metros e 160 metros de extensão, fundidas na Inglaterra e embasadas sobre três apoios de alvenaria ciclópica de pedra (CASTRO, 1992: 67; CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 21-22).

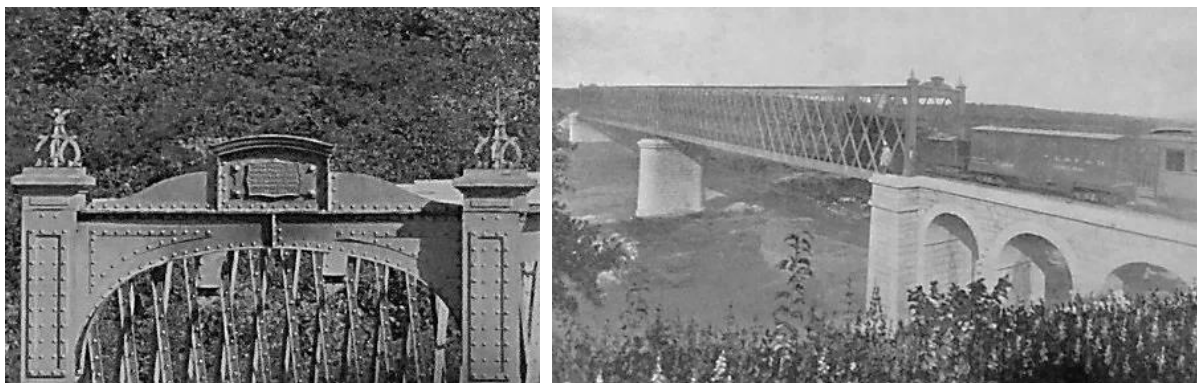
⁸⁹ MENEZES, Antônio Bezerra de. **Notas de Viagem**. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1965.

Figura 60 – Ponte de Senador Pompeu (1900)



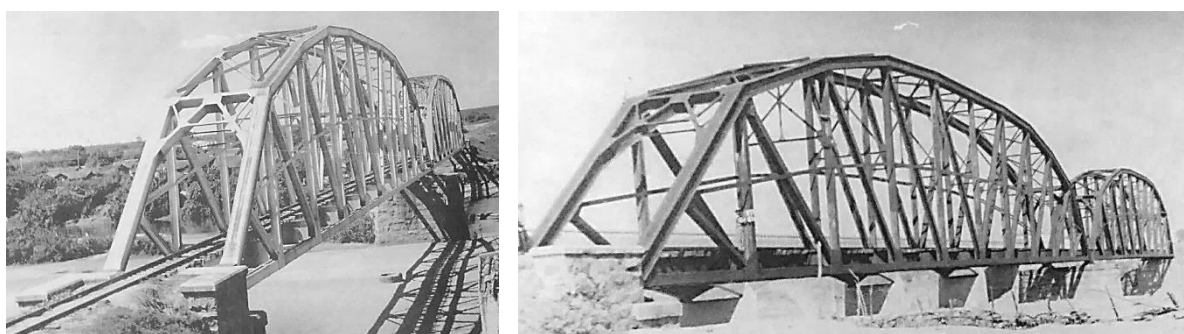
Fonte: Ceará em Fotos e Histórias⁹⁰.

Figura 61 – Ponte de Caio Prado (1899)



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 211.

Figura 62 – Ponte de Iguatu (1910) sobre o Rio Jaguaribe



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 214-215.

Porém, em uma matéria jornalística de 1910, apareceria estampada nas páginas dos jornais um escândalo⁹¹ da primeira gestão⁹² de Nogueira Accioly. O governo, na ânsia

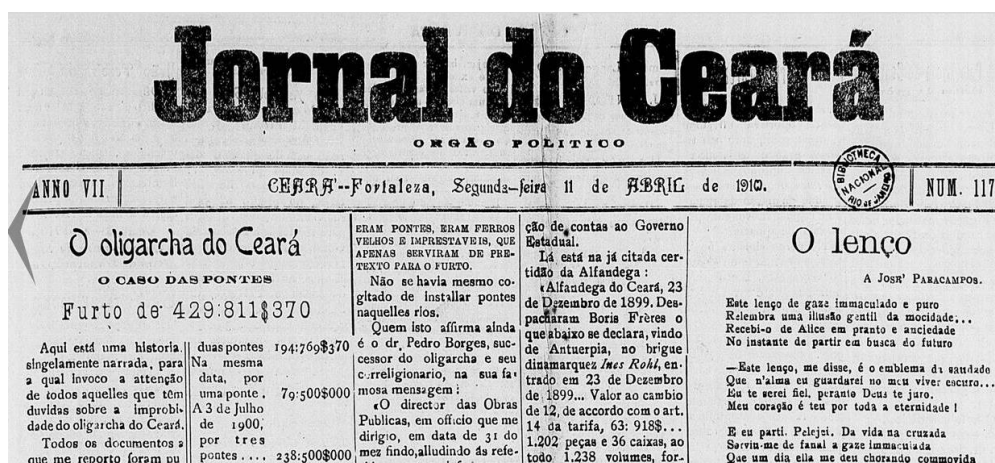
⁹⁰ Disponível em: <<http://cearaemfotos.blogspot.com.br/2011/12/arquitetura-de-ferro-no-ceara.html>>. Acesso em: 11 out. 2014.

⁹¹ Por se tratar de peças metálicas pré-fabricadas e industrializadas (objeto de pesquisa desse estudo), achou-se importante comentar o fato ocorrido.

pelas comunicações, partiu para a construção de seis pontes de ferro, encomendadas na França pela casa Boris Frères, que na época era o maior estabelecimento comercial de importação e exportação instalado na Capital. Cinco dessas pontes seriam destinadas ao rio Pacoti e uma para o rio Maranguapinho. Esses rios eram periódicos e secundários, com pouco trânsito, ficavam a 40 km de Fortaleza. O governo oficialmente despendeu uma grande quantia nessa compra, sendo apurado posteriormente que o Estado recebera apenas uma ponte, fracionada em seis secções, e que nunca fora instalada, como se pode constatar em uma matéria publicada na primeira página do Jornal do Ceará⁹³ no dia 11 de abril de 1910 (Figura 63), com o título “O oligarcha do Ceará - O caso das pontes”:

[...] Por intermédio da casa Boris Frères fez a encomenda *nominal* de seis pontes metálicas, «sendo cinco para o rio Pacoty e uma para o Maranguapinho». [...] A 23 de Novembro de 1899 chegou a encomenda no brigue dinamarquez *Ines Rohl*, procedente de Antuerpia. [...] Toda essa operação foi elaborada na tréva. Não houve acto publico determinando a encomenda, nem deliberação legislativa autorizando-a. [...] Mas isso não é tudo. O que é sensacional nessa tremenda ladroeira é o seguinte: AS PONTES METALLICAS NÃO ERAM PONTES, ERAM FERROS VELHOS E IMPRESTAVEIS, QUE APENAS SERVIRAM DE PRETEXTO PARA O FURTO (JORNAL DO CEARÁ, ed. 1177, 1910: 1).

Figura 63 – Jornal do Ceará (11/04/1910)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional.⁹⁴

Na edição do Jornal do Ceará (Figura 64) do dia 17/06/1910 novamente uma matéria semelhante voltou a ser publicada com o título “As afamadas pontes metálicas – O record da gatunagem official – Nem pontes nem dinheiro”, mostrando que nada havia sido resolvido até então. Nesta matéria, se descreve detalhadamente como foram enviadas as

⁹² Período de 1896 a 1900.

⁹³ O Jornal do Ceará era um periódico de oposição ao governo Accioly. Os periódicos pró-Accioly eram A República e O Tempo (FARIAS, 2004: 257-258).

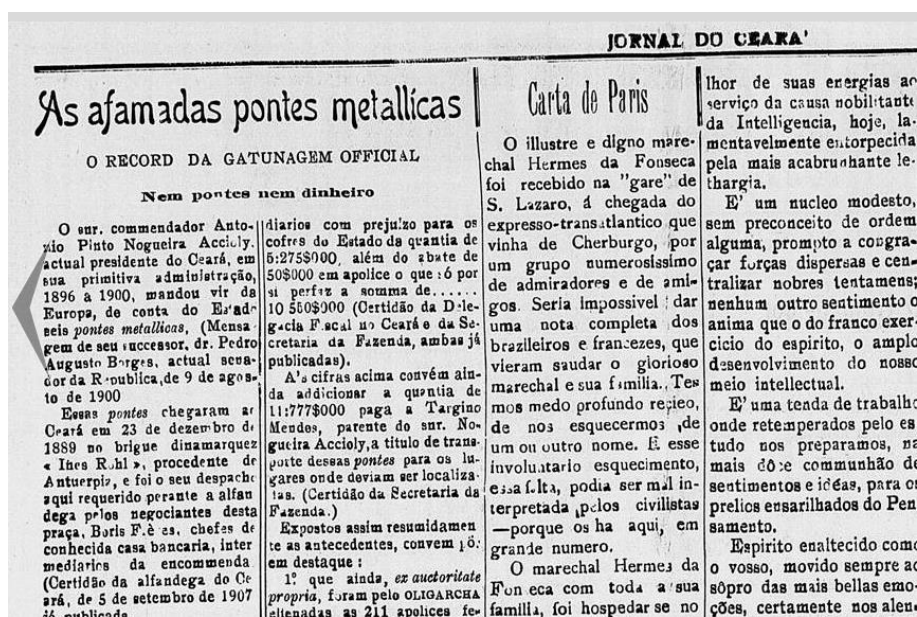
⁹⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=231894&PagFis=2722&Pesq=>>>. Acesso em: 07 jul. 2013.

pontes metálicas, deixando claro que foram despachadas desmontadas, característica fundamental das estruturas metálicas industrializadas⁹⁵.

Essas pontes chegaram ao Ceará em 23 de dezembro de 1889 no brigue dinamarquez «Ines Rohl», procedente de Antuerpia, e foi o seu despacho aqui requerido perante a alfandega pelos negociantes desta praça, Boris Frères, chefes de conhecida casa bancaria, intermediarios da encomenda. [...] Desta certidão consta: 1º que o material comprehendia 1.238, volumes, formando *pontes desarmadas*; [...]

(JORNAL DO CEARÁ, ed. 1206, 1910: 2).

Figura 64 – Jornal do Ceará (17/06/1910)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional.⁹⁶

O desejo mais remoto de se implantar no Ceará uma estrutura metálica em obra de arquitetura, de acordo com Castro (1992: 73), parece se referir a 1873, quando a Assembléia Provincial autorizou a Câmara Municipal de Fortaleza a viabilizar a matéria. A ata da reunião camarária de 14/10/1873 relata:

“Pelo Sr. Justa foi proposto, em consequencia de achar-se a Camara autorizada pela Assembleia provincial, que se mandasse construir, na Praça do Visconde do Herval, um novo edificio para mercado publico. Sendo aprovada esta indicou o Sr. Coelho da Fonseca, que se mandasse levantar uma planta d’aquella obra, e a vista della se consultasse para a Europa afim de verificar-se si conviria antes ser construida de ferro com cobertura de vidro, pedindo-se o competnte desenho: foi approvada, ficando o architecto da Camara incumbido de levantar uma planta e confeccionar o orçat^o” (CASTRO, 1992: 73).

⁹⁵ Como se pode constatar com o desaparecimento das tais pontes, ou realmente o não envio das mesmas, são exemplares de ferro, que infelizmente não vão integrar o quadro das poucas representações de equipamentos metálicos pré-fabricados existentes no Ceará.

⁹⁶ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=231894&PagFis=2722&Pesq=>>>. Acesso em: 07 jul. 2013.

Porém, em termos de construção desse mercado, nada aconteceu. Nessa época Adolfo Herbster era o arquiteto da Câmara, mas nada liga a ele a elaboração desse projeto. Nas plantas da cidade de Fortaleza, de 1875 e 1888, organizadas por Herbster, constava a indicação de um mercado no centro da Praça Marquês de Herval⁹⁷. Nessas plantas, a indicação gráfica, ainda muito sumária, reproduzia a tipologia espacial dos antigos mercados públicos cearenses, com um pátio interno, totalmente em desacordo com a tipologia de pavilhões usada em mercados de ferro importados. Entretanto as primeiras pretensões quanto a um mercado de ferro já estavam começando a acontecer no imaginário da cidade, vindo a se concretizar somente no final do século XIX (CASTRO, 1992: 73).

Contudo, as primeiras estruturas metálicas de emprego em obras arquitetônicas devem datar das décadas finais do século XIX, e teriam sido usadas nas instalações da Estrada de Ferro de Baturité, erguidas em Fortaleza, nas plataformas internas da Estação Central (Figura 65), quando foi inaugurada em 1880, a segunda e definitiva estação⁹⁸, construída segundo projeto do engenheiro austríaco Henrique Foglare, ou até mesmo antes já aparecessem nos pavilhões das oficinas, por volta de 1872 ou 1873⁹⁹. Aparecia então nesse momento, talvez, pela primeira vez uma estrutura de ferro pré-fabricada na cobertura de uma edificação na cidade (CASTRO, 1992: 69). Contudo, a edificação foi praticamente construída com mão de obra dos retirantes da seca de 1877¹⁰⁰.

Figura 65 – Vista interna da plataforma da Estação Central - coberta em estrutura metálica



Fonte: Trens Metropolitanos de Fortaleza¹⁰¹.

⁹⁷ Atual Praça José de Alencar.

⁹⁸ A primeira Estação de Fortaleza da Estrada de Ferro de Baturité, foi inaugurada em 1873. Neste mesmo período foram também construídos e inaugurados os armazéns de importação e exportação, a rotunda, as oficinas de manutenção e o Chalé para o escritório da direção (CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2010: 43).

⁹⁹ Mesmo sem informação mais precisa sobre o assunto, Castro (1992: 69) sugere essas datas.

¹⁰⁰ Nesse período o Ceará passou por um prolongado período de estiagem, se estendendo até 1879.

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/trens_ne/ceara_sub.htm>. Acesso em: 23 out. 2014.

Um dia após a inauguração da nova Estação Central, em 10/06/1880, o noticiário do Jornal Cearense (Figura 66) publicou uma matéria na primeira página descrevendo as edificações que compunham a Estação. Além da descrição da edificação, o texto destacava as tesouras de ferro ou cobertas de 15 metros de vão, como também as grades de ferro, ricamente ornamentadas, fixadas nas três arcadas que davam acesso ao vestibulo.

A estação é um edificio de muito merecimento artistico, que faz honra a esta cidade e por sua solidez e elegancia, accomodações e aceio pode ser equiparada as melhores estações de ferro do Imperio. O edificio da officina tem vastas proporções e acham-se montadas excellentes machinas que funcçionaram com a desejavel regularidade. [...] A intelligente direcção do distincto engenheiro Dr. Amarilio Olinda de Vasconcellos, e do notável engenheiro da locomoção Dr. Henrique Foglare, encarregado da execução das obras do trafego e da montagem das machinas deve-se a perfeição com que foram realizados estes importantes melhoramentos. Os edificios construidos são: Estação de passageiros. Officinas novas. Dois armazens. Um galpão para material rodante. Casa de locomoção. ESTAÇÃO DE PASSAGEIROS. A sala da directoria, com uma sala de espera – escriptorio com archivo para o pessoal administrativo – contadoria – almoxarifado – telegrapho – agencia – vestibulo – sala de espera de 2ª classe – idem de 1ª – uma sala para senhoras com o respectivo toilet – botequim [...] As thesours ou coberta de 15 metros de vão são feitas de ferro. Estylo – Renaissance – Italiana. O edificio consta de uma parte central e duas alas reunidas por corredores. A parte central é formada por 4 columnas doricas sobre pillares que recebem a archi-trave e o frontão dentro do qual se acha collocado o mostrador do relógio que é iluminado á noite. Atraz das columnas tem tres arcadas que dão entrada para o vestibulo, que são fixadas por grades de ferro ricamente ornamentadas. Em face do vestibulo opposto achasse a agencia e as duas bilheterias para 1ª e 2ª classe. Duas partes lateraes dão entrada para um dos dois corredores, uma para a sala de espera, outra para as diversas repartições da directoria. Esses corredores são cada um formado de 5 arcadas sobre columnas quadrados, ornamentadas sobre uma parede de parapeito que divide os corredores em duas partes, uma das quaes é coberta e outra descoberta (CEARENSE, ed. 2, 1880 :1).

Figura 66 – Jornal Cearense (10/06/1880)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional.¹⁰²

¹⁰² Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709506&pasta=ano%20188&pesq=estrada%20de%20ferro%20de%20baturit%C3%A9>>.

Acesso em: 10 jul. 2014.

Já no interior do Ceará, continuavam as obras em que eram inseridas peças metálicas pré-fabricadas em ferro. O açude do Quixadá¹⁰³, na cidade de mesmo nome, foi umas das primeiras grandes obras públicas de vulto erguidas no país. Trata-se de uma obra de importância histórica da época do Império realizada com técnica pioneira e singularidade artística. Com o impacto das secas dos anos de 1877/79, o Governo Imperial, no ano de 1880, solicitou ao engenheiro inglês Julius Revy o estudo das melhores áreas e respectivos boqueirões para a construção de açudes. Mas somente em 1889, sob a direção de Ulrico Murça, da Comissão de Açudes e Irrigação, que obtiveram aprovação oficial do governo, iniciando-se a 15 de novembro de 1890 os trabalhos de construção da barragem, os quais só foram concluídos no ano de 1906, já então sob a direção de Piquet Carneiro. Vale salientar a importância desta obra para a região, pelo pioneirismo e dificuldades que tiveram de ser vencidas. A cuidadosa lavra da cantaria do sienito local transformou, na época, a barragem principal numa obra de arte arquitetônica, ressaltada pelo seu desenvolvimento curvo e pelos pilaretes e correntes metálicas do seu coroamento (COSTA, 2001: 173).

Em 1888, a fundição Saracen Foundry, a Walter MacFarlane's & C^o., a mesma empresa, que seria responsável pelas estruturas do Teatro José de Alencar, forneceu as grades metálicas (Figura 67), correntes e colunas para a barragem principal do açude, denominada central, em planta circular de 249 metros. “O acabamento é excelente e bem cuidado e, protegendo o coroamento, há um elegante gradil de ferro”, conforme é possível constatar, de acordo com Costa (2001: 174), no desenho apresentado, o de nº 338 (Figura 68), no Catálogo Ilustrado da MacFarlane's Castings, 1882, Volume II, 6ª edição, página 248, produzido pela empresa fornecedora. No catálogo, na página 172, lê-se a respeito deste tipo de gradil:

“Seção V – Grades para todo tipo de cercamento, painéis e decoração de edifícios. A finalidade para a qual as manufaturas apresentadas nesta seção poderão ser aplicadas são tantas que se torna impossível sua enumeração, enquanto a variedade de modelos e a escala dos tamanhos é tal que o cliente, sabendo da posição que os ferros fundidos deverão ocupar, e os objetos em torno com os quais deverão harmonizar-se, podem, pela determinação aproximada da altura necessária, selecionar os modelos adaptáveis aos seus propósitos e, pela referência a outras seções do nosso catálogo, conseguir combinações alternativas, quando recebemos deles descrição da posição, das medidas e uma indicação do gosto do futuro usuário (COSTA, 2001: 174-175).

¹⁰³ O açude de Quixadá atualmente denomina-se Cedro.

Figura 67 – Açude do Quixadá e Detalhe da gradil de ferro

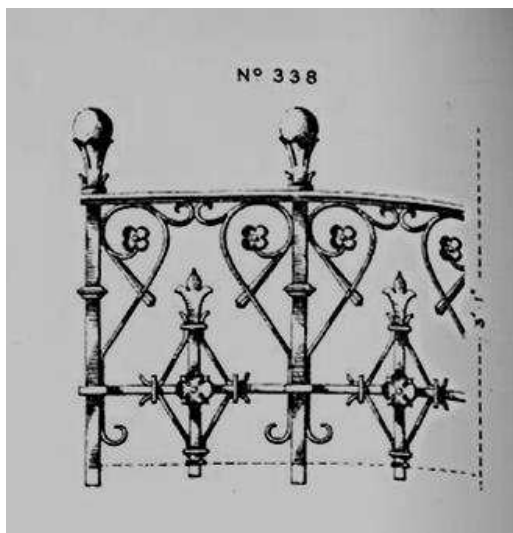
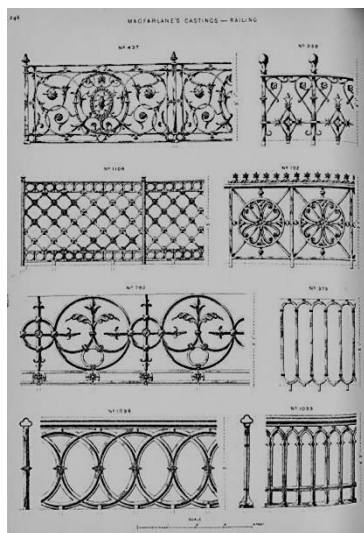


Fonte: VELOSO, 2002: 33.



Fonte: COSTA, 2001:172.

Figura 68 – Modelos de gradis e detalhe do gradil do Açude do Quixadá



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

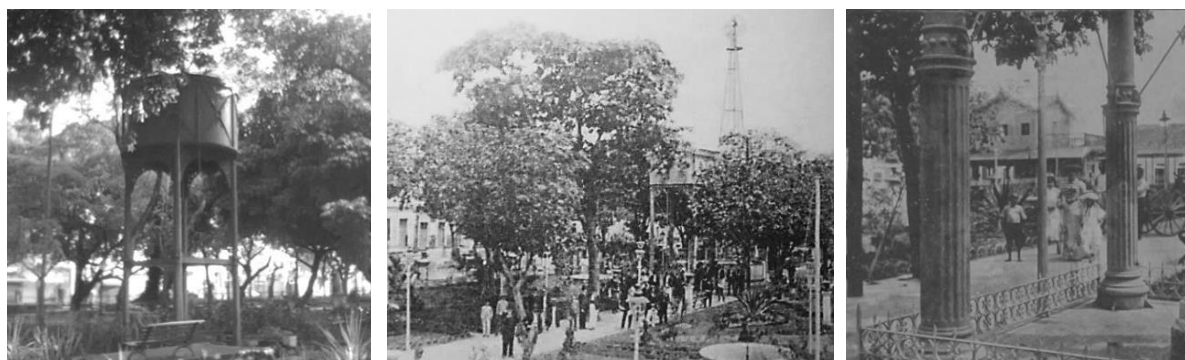
A atração dos governos cearenses pelas estruturas de ferro foi adiante. Outras estruturas metálicas, porém sem conotações arquitetônicas, foram também construídas. Um trapiche, conhecido por Ponte Metálica¹⁰⁴ (Figura 69), que funcionou como cais, na então chamada Praia do Peixe, teve sua obra iniciada em 1902 e inaugurada em 1906. Avançava mar adentro, onde atracavam pequenas embarcações destinadas a transportar passageiros e mercadorias para os navios ancorados ao largo, em frente a Fortaleza.

¹⁰⁴ Projetada pelo engenheiro cearense Sérgio Domingos de Sabóia e Silva e realizada pelos engenheiros, o cearense Hidelbrando Pompeu e o escocês Robert Gow Bleasby radicado no Ceará desde o fim do século XIX (CASTRO, 1992: 68).

Figura 69 – Ponte Metálica (1906)

Fonte: Arquivo Nirez.

Depois vieram as caixas d'água (Figura 70), com dimensões menores, que formando par com cataventos, irrigavam os jardins públicos. Foram implantadas para o abastecimento, a caixa d'água do Passeio Público (1890), local de lazer e ócio da população e a caixa d'água da Praça do Ferreira, onde ocupava seu centro geométrico até 1921, no Jardim 7 de Setembro, quando foi transladada para o Parque da Liberdade, atual Cidade da Criança.

Figura 70 – Caixa d'água do Passeio Público e Caixa d'água da Praça do Ferreira

Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

Fonte: Arquivo Nirez.

Fonte: Álbum Vistas do Ceará¹⁰⁵.

Em reportagem da época, de acordo com Girão (1979: 129-130), descreve o Jardim Sete de Setembro como o novo éden da cidade, e em diversos pontos cita os equipamentos de ferro encontrados no jardim:

[...] ergue-se um belo chafariz com quatro torneiras. Ao centro do passeio, um altíssimo catavento, e ao pé deste um grande depósito d'água perfeitamente montado. Oito tanques com repuxos fornecem água aos numerosos canteiros de flores, situados dentro das quatro áreas em que se divide o jardim. O Passeio tem um portão em cada uma das suas faces, é dividido em cruz por largas avenidas cimentadas. Vinte e oito lampiões da luz pública fazem a iluminação interna; e fora,

¹⁰⁵ Disponível em: < http://www.ceara.pro.br/Raridades/Album_Vistas_do_Ceara_1908.html>. Acesso em: 30 nov. 2014.

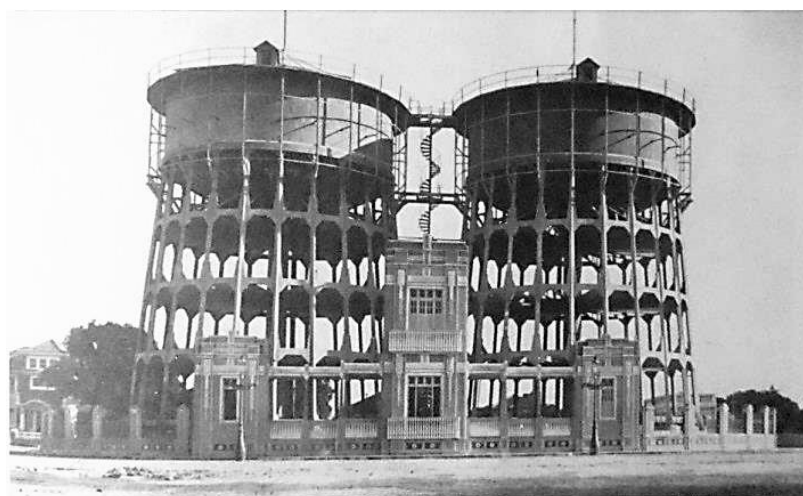
em derredor das grades, erguem-se 20 combustores auxiliares, o que, tudo produz o desejado efeito.

Assim como, também, o poeta Otácilio de Azevedo em várias passagens no seu livro de memórias, *Fortaleza Descalça*, descreve o jardim da Praça do Ferreira e seus elementos de ferro:

[...] Havia também, no centro do jardim, uma caixa d'água e um catavento, que puxava água para aguar os jardins. [...] No centro do passeio, à falta de óleo, gemia um velho catavento, sobre uma cacimba gradeada. Enchia uma imensa caixa d'água pintada de roxo-terra. O centro, cercado por grades de ferro pintadas imitando bronze, oferecia aos meus olhos um belíssimo jardim – rosas, dalias, papoulas [...] (AZEVEDO, 2010: 72 e 39-40).

Além desses equipamentos nas praças, também duas caixas d'água (Figura 71) dimensionadas, calculadas e construídas pelo engenheiro João Felipe Pereira, foram erguidas na época da construção do Teatro José de Alencar. Foram instaladas no bairro do Benfica com o intuito de abastecer o florescente bairro e centro da cidade de Fortaleza.

Figura 71 – Caixas d'água do Benfica



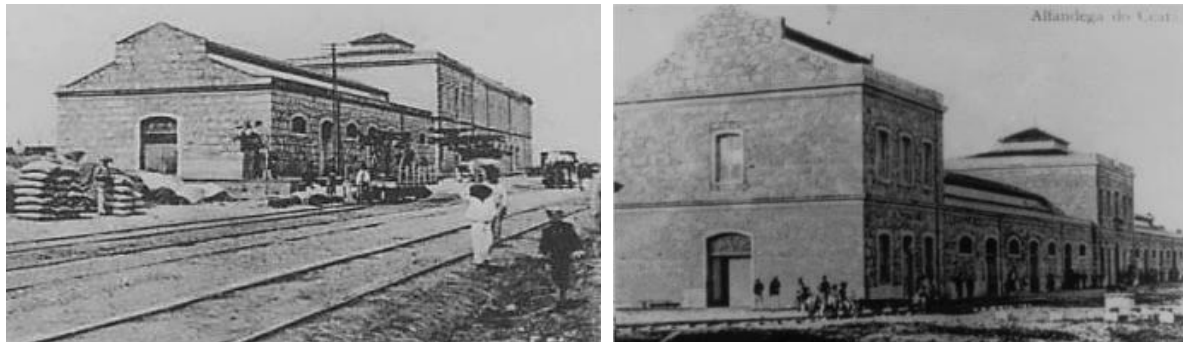
Fonte: Arquivo Nirez.

De acordo com Castro (1993: 116-117), as caixas d'água tinham procedências diversas, mas os cataventos, na quase totalidade, exibiam a marca Dandy, americana. Os cataventos metálicos, em número incontável, davam um singular aspecto à paisagem urbana de Fortaleza, pois a maioria se encontrava em casas de morada, antes da instalação da rede de distribuição domiciliar de água, que ocorreu somente em 1927.

Em 1891, inaugurou-se o edifício da nova Alfândega de Fortaleza (Figura 72), que representava a junção dos interesses britânicos com o governo e com o grupo de

dirigentes do comércio exterior no Ceará. Foi a primeira obra significativa no Ceará na recém-instaurada República, embora o início da construção datasse dos últimos dias imperiais.

Figura 72 – Alfândega (1891)



Fonte: Arquivo Nirez.

À época da sua inauguração, o conjunto portuário passou a compor parte importante na estrutura econômica do Ceará e foi fundamental no sistema de transporte, fazendo uma articulação entre os transportes terrestre, ferroviário e marítimo para importação/exportação. A existência deste processo foi de extrema importância e determinante na localização da edificação e no seu aspecto formal. O edifício foi localizado no extremo do terreno, usado para depósito a céu aberto das mercadorias/produtos não perecíveis e armazéns para mercadorias/produtos com necessidades de armazenamento, divididos em armazém de importação e de exportação. Armazéns com funções similares, também faziam parte do programa arquitetônico da Estação Central no centro da cidade. As duas edificações tiveram atribuições significativas no processo de distribuição e ordenamento das importações/exportações bem como do controle dos impostos.

Portanto, o edifício da Alfândega¹⁰⁶ tem características ferroviárias, com detalhes construtivos técnicos e formais deste tipo de edificação, tais como plataforma de carga e descarga, portões de amplas dimensões, piso para tráfego intenso de carga, entre outros. O projeto original¹⁰⁷ tinha um grande bloco central de dois pavimentos para a administração do conjunto mercantil da aduana, com seus armazéns, tendo anexo e ao mesmo tempo vinculado a este na cabeceira leste, um edifício, também de dois andares, para a administração do Porto.

¹⁰⁶ Atual Caixa Cultural.

¹⁰⁷ Na primeira década do século XX lhe é adicionado um pavimento ao armazém central. Na década de quarenta passa também a ter dois pavimentos ao armazém leste.

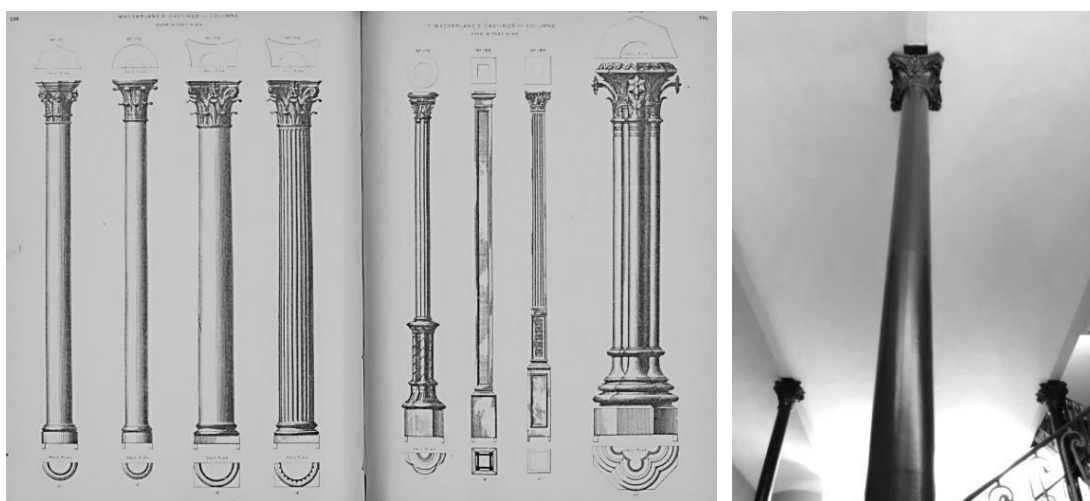
Estruturas e peças metálicas arquitetônicas, datadas do final do século XIX, também, aparecem na edificação construída pela Ceará Harbour Corporation Ltda., empresa concessionária dos serviços do porto de Fortaleza, uma construção de aparência pesada, com traços da arquitetura vernacular britânica em pedra. Grande parte de seus elementos construtivos eram metálicos, como material importado para uso arquitetônico; adornos e elementos estruturais em ferro fundido e forjado viriam integrar-se ao novo prédio. Além de esbeltas colunas com tronco cilíndrico, decoradas com capitéis coríntios, balcões, corrimãos e gradis (Figuras 73 e 74) escolhidos dos catálogos da empresa fornecedora, a Walter MacFarlane & Cº, de Glasgow, Escócia, a mesma que também forneceria a estrutura metálica do teatro José de Alencar.

Figura 73 – Colunas em ferro fundido e Gradis (portão e bandeira)



Fonte: Elaborada pela autora, 2012.

Figura 74 – Detalhe da coluna em ferro fundido e modelos de colunas no Catálogo



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I* - Elaborada pela autora, 2012.

Um conjunto de escadas (Figura 75) com planta em cruz, uma escadaria monumental dupla em dois lances, também constam do catálogo de vendas (Figura 76) da

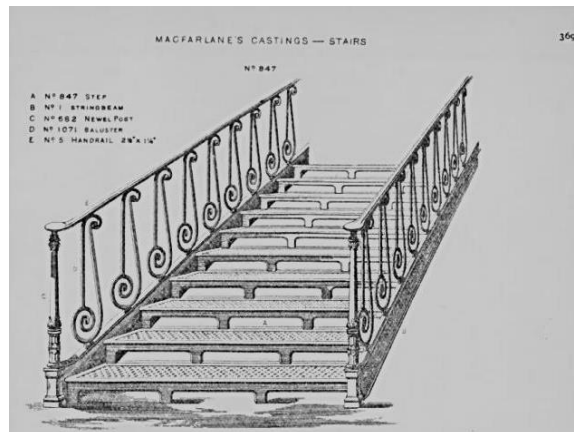
empresa. De acordo com Castro (1993: 117-118), essas escadas foram assentadas no edifício inaugurado em 1891, executado pela empresa britânica.

Figura 75 – Conjunto de Escadas (1891)



Fonte: Elaborada pela autora, 2014.

Figura 76 – Modelo da Escada no Catálogo



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Vol. I.*

Ainda, de acordo com Costa (2001: 47), “para evitar falsificações, que pelos catálogos eram extremamente facilitadas, o fabricante deixava claro que só era de sua usina as peças que trouxessem a marca registrada” da empresa (Figura 77).

Figura 77 – Detalhe da marca da fábrica na coluna da Alfândega e no Catálogo de Vendas



Fonte: Elaborada pela autora, 2012 - *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Vol. I.*

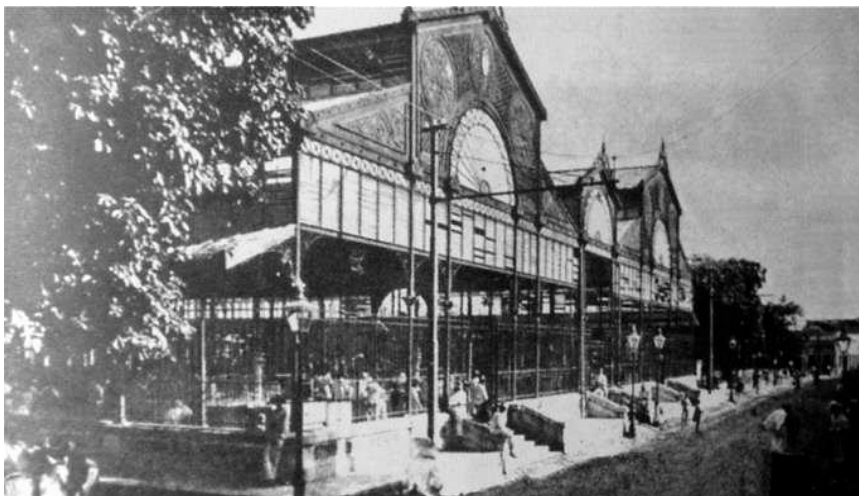
No que diz respeito a obras arquitetônicas completas com estruturas metálicas de edifícios, se destaca o antigo Mercado da Carne¹⁰⁸ (Figura 78), também conhecido com a denominação de Mercado de Ferro, primeira edificação completa de estrutura metálica pré-fabricada em ferro na cidade, inaugurado em 1897, na gestão de Guilherme César da Rocha, Intendente Municipal de Fortaleza, aliado ao Governador Accioly. Fabricado na França, por Guillot Pelletier, de Orleans, de acordo com o projeto do arquiteto Lefèvre, com dois pavilhões em estrutura metálica ligados por uma “avenida coberta”, segundo Castro (1992: 76). Fortaleza passa a ter um exemplar dessa nova tecnologia edificada na cidade, apenas oito

¹⁰⁸ Ver análise completa no subtópico 4.2.1 deste Capítulo.

anos após a Exposição Universal de Paris (1889), quando foi apresentado ao mundo o que havia de mais moderno na indústria siderúrgica aplicada à engenharia, ou seja a Torre Eiffel, símbolo da exposição, entre outras construções, como o enorme pavilhão para expor máquinas do novo tempo industrial. Nesse sentido, Souto Maior afirma o quanto as estruturas pré-fabricadas iriam revolucionar o mercado e a arquitetura:

Dividir o desejado estruturalmente em pedaços e os entregar para ser armado em qualquer parte do mundo foi a grande revolução. O trabalho de designers da ocasião resultou na criação de peças articuladas que deveriam ser oferecidas com uma grande variedade de resultados em termos de pontes, pavilhões e outras tipologias arquitetônicas, exigidas pelos construtores de qualquer lugar. Melhor ainda quando essa tecnologia passou a requerer a presença de um montador ou engenheiro que deveria servir a um império à parte, vinculado ao britânico ou França pós-revolução. Profissional e mercado se associavam num ritmo de grande interesse para o mercantilismo que construía um capitalismo com ética própria. Mercados, pavilhões de feiras e outros tipos construtivos metálicos passaram a formatar uma universalidade que retirou dos lugares um regionalismo presente nas construções tradicionais. O primeiro momento do caminho na direção da universalidade do Ecletismo, enquanto gosto dominante no século XIX e no seguinte. Na mesma estrada, seguiu a arquitetura moderna defendida pelos arquitetos desde o final do século XIX (SOUTO MAIOR, 2010).

Figura 78 – Mercado da Carne (1896-1897)



Fonte: Arquivo Nirez.

Em Fortaleza, com características do estilo neogótico, foi o que serviu de base à Igreja do Pequeno Grande¹⁰⁹ (Figura 79), junto ao Colégio da Imaculada Conceição (1896-1903), das Irmãs de Caridade francesas; é a grande representante desse movimento, num neogoticismo tardio, com sua coberta íngreme, que imitava os telhados de ardósias, e apoiada numa estrutura metálica pré-fabricada importada da Bélgica (CASTRO, 1987: 213).

¹⁰⁹ Análise completa, no subtópico 4.2.2 deste Capítulo.

Figura 79 – Igreja do Pequeno Grande (1896-1903)



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

Ao final do século XIX, a adoção do neogótico no Brasil apareceu, principalmente, na arquitetura religiosa, e com poucos exemplares na arquitetura pública, ou seja, não foi muito comum nas edificações civis. Alguns dos elementos da arquitetura neogótica aparecem aplicados nas igrejas, em telhados íngremes, pináculos e torres axial única (CASTRO, 1987: 213). Segundo Bruand (1981: 42), esse estilo foi o favorito das autoridades religiosas nesse período, pois confessavam suas preferências pelos modelos romanos e góticos que simbolizavam o apogeu da fé católica. Em termos europeus, o neogoticismo, correspondeu à transposição do romantismo para a arquitetura, cujo significado era a valorização do antigo estilo gótico, apreciado “pelo sentido ascensional, dado ao espaço em busca do infinito”.

A arquitetura do ferro lembrava as grandes cidades europeias, com as quais a próspera classe de comerciantes importadores-exportadores cearenses mantinham contatos cada vez mais próximos, aspirando sonhos de civilização e riqueza (VELOSO, 2002: 35). Esta preferência se explicava, não só pela praticidade mas, também, pelo que representava: as maiores conquistas tecnológicas da construção civil, à época, mas principalmente por seu aspecto simbólico.

Mesmo antes da construção do Teatro José de Alencar (Figura 80), inaugurado em 1910, importado de Glasgow, na Escócia e encomendado à empresa Walter MacFarlane, a arquitetura do ferro já era conhecida e admirada.

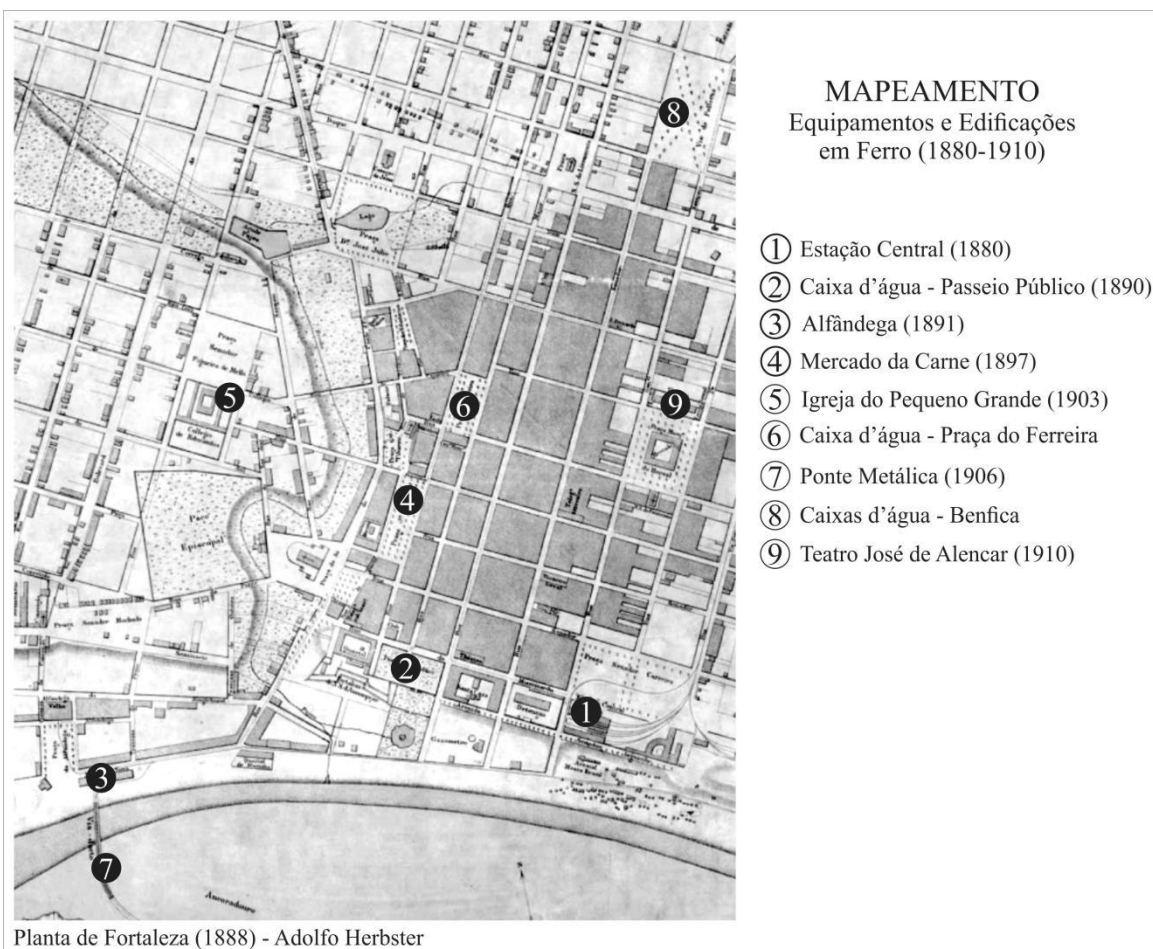
Figura 80 – Teatro José de Alencar (1908-1910)



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

As obras e os serviços públicos que se realizaram e se implantaram no Ceará, no decorrer do século XIX, além dos equipamentos urbanos e edificações em ferro pré-fabricadas e importadas em Fortaleza (Figura 81), quase sempre tinham a participação estrangeira.

Figura 81 – Mapeamento dos equipamentos urbanos e edificações em ferro em Fortaleza



Fonte: Elaborada pela Autora, 2013.

Eram explorados, na maioria das vezes por ingleses, como as ferrovias, os transportes urbanos, a incineração do lixo, a iluminação a gás e as comunicações. “A tecnologia era bem-vinda, mas tinha um preço”, afirma Silva (1987: 89). Segundo o autor, o progresso não era oferecido aos povos mais “atrasados” do mundo todo porque os países industrializados queriam o bem-estar da humanidade, mas o certo é que o progresso estava sendo vendido.

Uma América de “*strong and quick locomotive as it departs, panting, blowing the steam-whistle*”. O resto do mundo que acompanhasse essa jovem América de língua inglesa como uma civilização à base sobretudo do ferro e do aço. Ferro e aço apitando em inglês. Gritando em inglês. Ferro e aço falando em inglês com sotaque ianque. O que até certo ponto, se verificaria, sem que a primeira grande presença do ferro em arte, em arquitetura, em paisagem urbana, deixasse de ter sido a Torre Eiffel. Uma presença esplendorosamente francesa. Falando francês. E através do francês, sendo neolatina (FREYRE, 1988: 284).

4.2 ARQUITETURA DO FERRO – TRÊS EDIFICAÇÕES EM FORTALEZA

“[...] havendo uma gradativa “europeização da Província [...], principalmente após a proclamação da República, multiplicaram-se as iniciativas de melhorias urbanas e as tentativas de dar à arquitetura um ar mais “moderno” e que refletisse o crescimento que experimentava a região. Surgiram manifestações arquitetônicas de correntes ecléticas, que tiveram ampla aceitação na sociedade daquele período [...]”.
(KÜHL, 1998: 95-96)

As primeiras manifestações da arquitetura eclética no Ceará, de certo modo restritas à Fortaleza, compreenderam o período que corresponde à última década do século XIX, e se estenderam nas primeiras três décadas do século XX. A primeira fase¹¹⁰ coincidiu com o período da oligarquia aciolina, enquanto a segunda se estendeu da deposição de Accioly, em 1912, até a Revolução de 1930.

Antônio Pinto Nogueira Accioly tornou-se o presidente do Ceará no quadriênio de 1896-1900 e, logo depois, por mais dois mandatos consecutivos, de 1904 a 1912. Rapidamente se consolidou a oligarquia aciolina, com amplo apoio no plano estadual, figurando a própria família como beneficiária imediata do sistema (CASTRO, 1987: 218).

¹¹⁰ Fase do recorte temporal (1860-1910) dessa pesquisa.

Apesar do pequeno número de obras de arquitetura eclética nesse primeiro período, contudo, eram portadoras de alto valor simbólico no meio social da cidade envolvendo entidades públicas e privadas. A arquitetura foi usada, nessa época, na cidade, como uma forma simbólica de demonstração de poder por segmentos mais elevados da sociedade (CASTRO, 1987: 217 e 219).

Porém, duas das mais importantes obras arquitetônicas em ferro, que também são consideradas ecléticas, se iniciaram antes da oligarquia aciolina, durante a gestão do presidente anterior, José Freire Bezerril Fontenelle, que governou o Ceará entre 1892 e 1896, mas só foram inauguradas durante o governo oligárquico de Nogueira Accioly. Nesse período, foi iniciada a obra da primeira versão do tão sonhado Teatro José de Alencar e o Mercado de Ferro, que já nos anos setenta, eram manifestados desejos desse equipamento pela Câmara Municipal de Fortaleza.

Entre as inaugurações das duas edificações mais conhecidas como representantes da arquitetura do ferro em Fortaleza, também foi inaugurada uma outra, em 1903, a Igreja do Pequeno Grande, com sua bela estrutura da cobertura e coro, em ferro pré-fabricado por uma empresa da Bélgica.

Do ponto de vista cronológico, de acordo com Castro (1992: 74), provavelmente a primeira obra de arquitetura do ferro do Ceará, foi a nova capela do Colégio Imaculada Conceição, mais conhecida por Igreja do Pequeno Grande, iniciada em 1896, ainda que tenha tido sua obra prolongada por vários anos, até sua inauguração em 1903. Seria contemporânea da construção do Mercado da Carne, mas inaugurado antes, em 1897; portanto, pode-se deduzir que talvez seja a primeira edificação metálica em ferro pré-fabricado em uso na cidade, ainda no século XIX.

4.2.1 Mercado da Carne

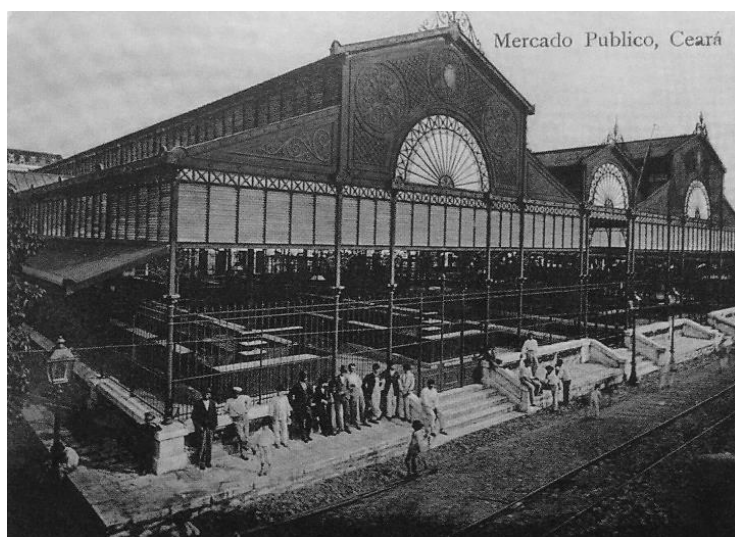
“Dessa vez o programa não exigia edifícios que possuíssem grandes vãos, o que explicaria o uso do ferro nas estruturas de cobertura. Na realidade, o mercado público em ferro se impôs como um gosto em moda, o que tornava difícil qualquer reação”.

(SILVA, 1987: 37)

O Mercado de Ferro (Figura 82), também conhecido como o antigo Mercado da Carne, foi iniciado na gestão de Bezerril Fontenelle, em 5 de fevereiro de 1896, com as obras de alvenaria, e inaugurado um ano após o lançamento da pedra fundamental, em 18 de abril de 1897, já no primeiro mandato de Nogueira Accioly. De acordo com Castro (1987: 218), “a obra era uma realização municipal em que se empenhara o intendente Guilherme Rocha, homem de estritos vínculos com a oligarquia aciolina, responsável pela direção da cidade durante 20 anos, até 1912”. Quanto à dedicação do intendente, pode-se ver nesse trecho de um artigo publicado pela imprensa cearense em 1897, quando se deu a inauguração do Mercado de Ferro:

[...] Esse indivíduo que perpetuou tão honrosamente seu nome e que tão relevantes serviços há prestado à causa pública do Ceará é o Coronel Guilherme Cesar da Rocha, actual intendente municipal a cujo esforço, dedicação deve a Fortaleza contar em uma de suas praças o mais bello, confortável e elegante mercado do Brasil (*A REPÚBLICA*, 19/04/1897 apud SILVA, 1987: 171).

Figura 82 – Mercado de Ferro



Fonte: Arquivo Nirez.

O Mercado destinado à venda de carne fresca ou carne verde, teve os recursos financeiros para a obra levantados através de bilhetes de crédito, popularmente conhecidos por “borós” (AZEVEDO, 1991: 153). Tanta elegância tinha um custo, segundo Leal (2001: 136), os chamados “borós”, era uma espécie de vales em papel emitidos pela Câmara Municipal de Fortaleza e utilizados pelo intendente Guilherme Rocha na execução de seu ousado projeto.

Esta obra, que vem prestar os mais incontestáveis serviços a Fortaleza e que há muito era reclamada como uma necessidade palpitante foi executada administrativamente pela Câmara Municipal desta cidade sob direção do engenheiro

A. Theodorico Filho, sendo administrador da mesma obra o hábil Manoel da Villa Nova (*A REPÚBLICA*, 19/04/1897 apud SILVA, 1987: 173).

Após cruzar o Oceano Atlântico, as longas peças metálicas desembarcaram na Capital, numeradas uma a uma, e acompanhadas por uma maquete de madeira, enviada pelo fabricante, para facilitar os trabalhos da montagem (LEAL, 1991: 133). Foi originalmente montado em frente ao edifício da Assembléia, na antiga praça Carolina¹¹¹, denominada na época praça José de Alencar. Composto por dois pavilhões iguais, paralelos, ligados entre si, longitudinalmente, por uma rua coberta, mais estreita, com uma área de, aproximadamente, 1.600 metros quadrados, com suas fachadas guarnecidas por grades de ferro em quase toda sua altura. Esbeltas colunas suportam as delgadas treliças da cobertura, tão elegantes, segundo Silva (1987: 171), que a imprensa em 1897, época de sua inauguração, publicou um artigo completo no Jornal A República, elogiando suas qualidades.

Com toda solenidade e perante numeroso concurso de senhoras e cavalheiros realizou-se a inauguração do sumptuoso mercado público desta cidade que é o mais bello e talvez o mais confortável da América do Sul e para sua descripção que vae em outro lugar chamamos a attenção dos leitores. [...] O mercado que ontem foi inaugurado e que redunda em enorme benefício para esta cidade, pelas condições higienicas que offerece manda a Justiça que confecemos, é um producto da inabalável força de vontade de um homem que um dia imaginou e realizou a bela obra (*A REPÚBLICA*, 19/04/1897 apud SILVA, 1987: 171).

Conforme o discurso feito por Guilherme Rocha no ato da inauguração, a edificação de ferro configurava plenamente a materialização de uma “verdadeira profissão de fé comteana no progresso e na civilização”. Segundo Castro (1987: 247), o intendente havia sido aluno da Escola Militar, por isso a postura positivista nas suas declarações, como pode ser visto em partes do que foi publicado no Jornal A República, em 1897:

“Os grandes monumentos de um povo são escolas de virtude civica e tem missão civilisadora. N’elles se aprende a amar o progresso que se affirma pela solidariedade social e pela pacificação dos espiritos e dos corações.” Concluindo o discurso, declarava que o mercado era a “prova documental de quanto merece o conceito universal de progresso”... “Estou satisfeito. Este é o meu galardão” (CASTRO, 1987: 218).

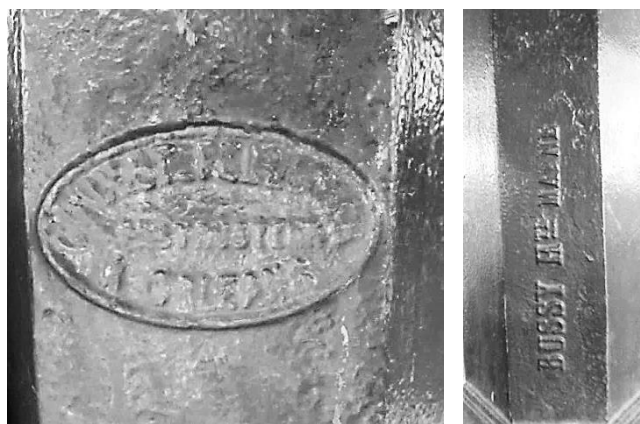
Deste modo foi comunicada a inauguração do Mercado de Ferro à sociedade, demonstrando a concordância entre o conceito positivista europeu de ordenação, higiene e racionalidade e as intenções da elite fortalezense do final do século XIX, fazendo com que o Mercado se transformasse em um signo materializado da modernidade industrial que se instalava na cidade.

¹¹¹ Nessa praça existiam ainda, nessa época, alguns quiosques, uma caixa d’água e um chafariz. A praça Carolina depois recebeu os nomes de José de Alencar e Capistrano de Abreu e, atualmente, a parte que fica entre a agência do Banco do Brasil e o Palácio do Comércio tem o nome de Valdemar Falcão, desde 1940.

Nessa época, o novo Código de Postura Municipal, com data de 9/11/1893, muito importante na ordenação e direcionamento do crescimento urbano da cidade, levou Fortaleza a substanciais transformações, modernizando-a sob o ponto de vista médico-sanitário, e já apontava a necessidade de um mercado público em harmonia com essa nova diretriz (CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 11).

O Mercado da Carne, importado da França, com peso de 210 toneladas de ferro, que foi fabricado nas “officinas “GUILLOT PELLETIER”, à Orleans tendo sido incumbido de planejá-lo o notável engenheiro architecto LEFÉVRE”, citado no artigo do Jornal A República em 1897. De acordo com Silva (1987: 175), graças a esta notícia e à descoberta da marca da empresa (Figura 83) inscrita nas colunas de ferro fundido da edificação foi possível identificar o fabricante das estruturas. Ainda segundo o autor, Recife¹¹² e Fortaleza importaram da indústria francesa edifícios inteiramente pré-fabricados em ferro, pela mesma empresa, como também, tenha sido possível que o engenheiro Lefèvre tenha vindo a Fortaleza especificamente para acompanhar e orientar a montagem da edificação.

Figura 83 – Marca em relevo da empresa na coluna



Fonte: Elaborada pela autora, 2014.

A empresa Guillot Pelletier foi fundada em 1850, na cidade francesa de Orléans, e entre 1880 e 1903 registrou uma grande e intensa atividade, tendo erguido, por exemplo, mais mil estufas de ferro (Figura 84), exportadas até para países de clima quente, atendendo, segundo Leal (2011: 140), “a uma demanda demonstrativa do poder da moda”.

¹¹² O Mercado São José, no Recife, é o mais antigo mercado de ferro existente no Brasil, e talvez o pioneiro. Sua montagem final foi concluída em 1875 (SILVA, 1987: 138). Os mercados públicos de Fortaleza e do Recife (Mercado São José) foram os únicos exemplares da arquitetura do ferro de fabricação francesa no Brasil.

Figura 84 – Estufas de ferro e Panfleto - Guillot Pelletier



Fonte: www.ultimheat.com¹¹³.

No período em que o Mercado de Ferro foi importado pela municipalidade, outras cidades brasileiras além de Recife e Fortaleza, também o fizeram. Como já foi dito anteriormente, dentre as edificações pré-fabricadas em ferro, sem dúvida, de acordo com Silva (1987: 138), os mercados públicos importados pelo Brasil foram os mais utilizados. De acordo com o autor, nove exemplares com estruturas pré-fabricadas completas foram importados pelo Brasil, de três origens distintas; três ingleses, dois franceses, um belga, um anglo-belga e dois de origem desconhecida. As cidades que importaram seus mercados de ferro: Recife (1875 e 1930), Manaus (1883), São Paulo (1890), Fortaleza (1897), Belém (1901 e 1908), Rio de Janeiro (1907) e Pelotas¹¹⁴.

Os projetos desses mercados são diferentes entre si, e a única característica que sugere uma classificação é o tipo de suas vedações externas, portanto, são classificados entre mercados abertos e fechados. O Mercado de Ferro de Fortaleza tem característica de mercado aberto. Geralmente, esse tipo de mercado, segundo Silva (1987: 162), tem as vedações externas, quase sempre, constituídas de grades de ferro sobre paredes de alvenaria, de tijolos ou de pedra, de pouca altura; apresentam razoável desempenho, no que diz respeito às condições climáticas; se situam em regiões do norte ou nordeste do Brasil; e parece ter sido fabricado para essas regiões, pois não precisaram sofrer qualquer tipo de adaptação climática em sua estrutura arquitetônica.

¹¹³ Disponível em:

<<http://www.ultimheat.com/Museum/section2/1881%20GUILLOT-PELLETIER%2020130817.pdf>>.

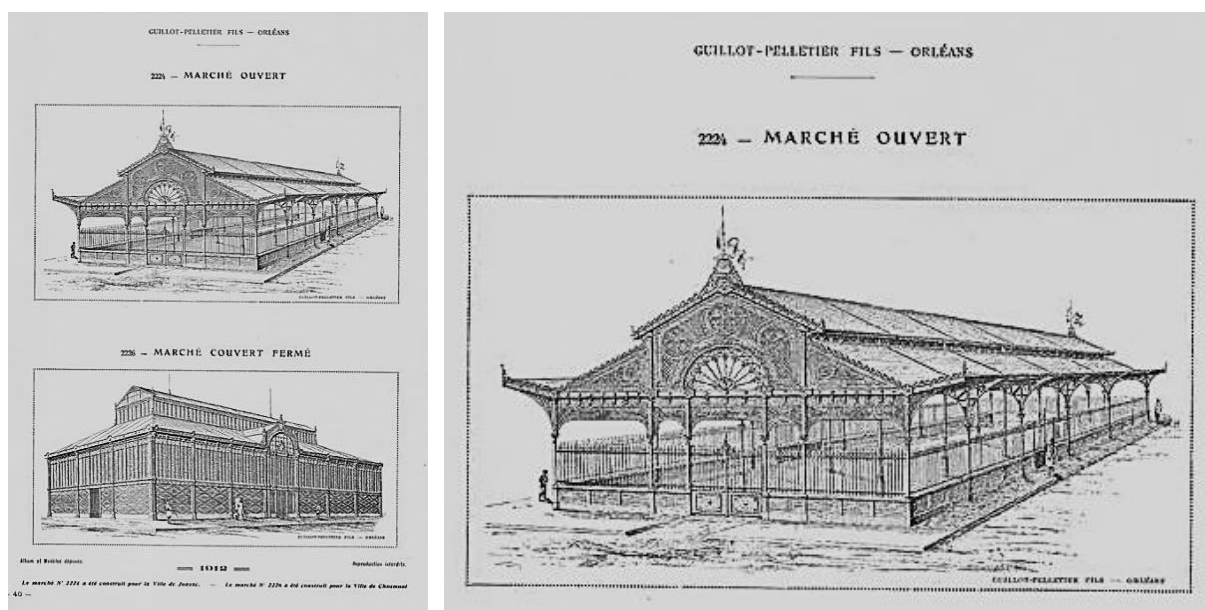
Acesso em 17 jan. 2015.

¹¹⁴ Sem data precisa de sua inauguração.

Segundo Capelo Filho e Sarmiento (2003: 16), “o Mercado estava aberto à ventilação e à luz natural, tendo sido desenvolvido pelos franceses e ingleses para climas semelhantes ao nosso, já que tinham muita experiência em construções nas suas colônias da África, Índia e Ilhas do Caribe”.

Conforme a página de um catálogo (Figura 85) da empresa francesa Guillot Pelletier, pode-se ver uma imagem de um mercado semelhante ao enviado para a Capital do Ceará, com o título de mercado aberto.

Figura 85 – Página do Catálogo Guillot Pelletier com exemplos de mercado aberto e fechado



Fonte: www.delcampe.net¹¹⁵.

A inovadora tecnologia foi ressaltada ao máximo na descrição feita pelo engenheiro Antônio Theodorico da Costa Filho, marcada por adjetivos próprios da oratória da época, alusivos à parte técnica e descritiva do novo mercado: “Nada há mais difícil do que idealizar-se monumentos públicos e executa-los em todos os seus detalhes”, advertia o engenheiro no artigo transcrito para a imprensa, pesando os fatores que constituíam essa dura tarefa de “aliar o útil ao agradável a solidez com a economia a beleza architectural com as regras que nos ensina a higiene pública, a comodidade com perfeita harmonia em todas as suas formas” (SILVA, 1987: 171). Alegava ainda, ressaltando o ufanismo característico da época, a supremacia do edifício em relação a outros das Américas:

¹¹⁵ Disponível em:

<<http://www.delcampe.net/page/item/id,167438678,var,CATALOGUE-DES-EtsGUILLOT-PELLETIER-FILS-CONSTRUCTIONS-METALLIQUES-SERRURERIE-DARTORLEANS-PARIS.language,F.html>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

Felismamente para orgulho do povo cearense é o novo mercado uma destas obras que preenchem todas aquellas condições em que a concepção humana manifesta-se com grande brilhantismo. Situado em uma das mais bellas praças de Fortaleza é esta obra a mais bem acabada dentre todos os edificios públicos quer particulares desta cidade e em seu genero nenhum na A. do Sul e bem raros na Europa e nos Estados Unidos da A. do Norte lhe levão a palma (*A REPÚBLICA*, 19/04/1897 apud SILVA, 1987: 171-172).

Discurso esse que ainda ressaltava a funcionalidade, a beleza e a economia, que consistia seu partido arquitetônico em solução bastante funcional:

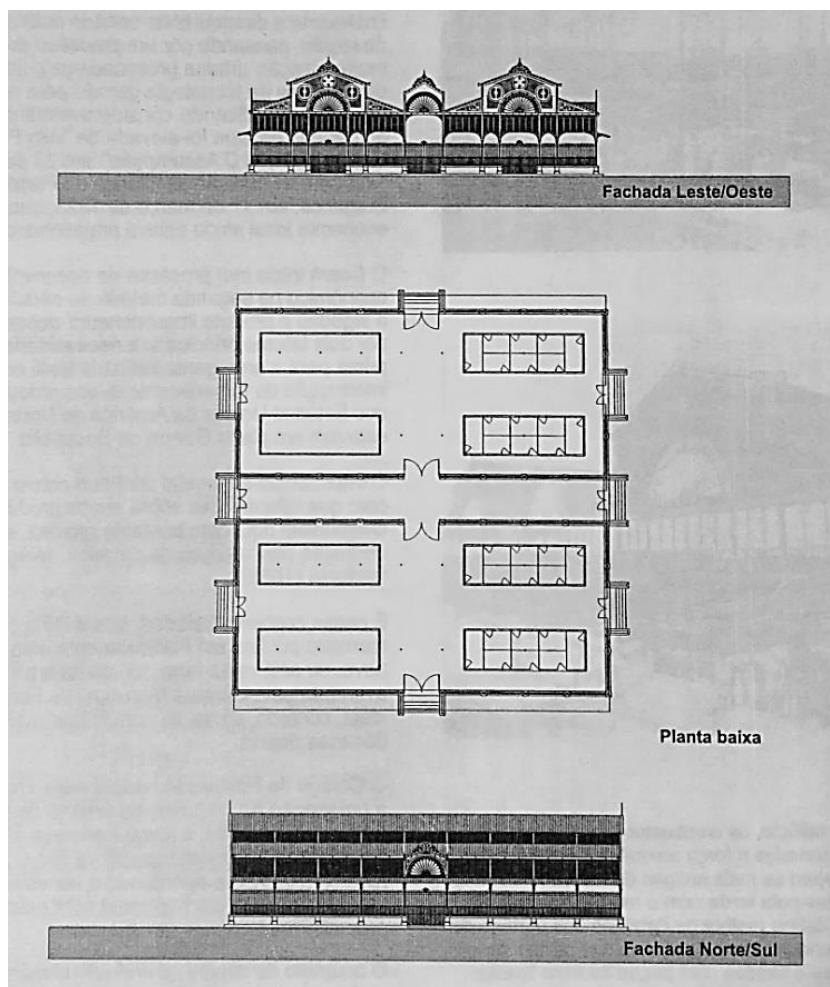
De forma perfeitamente quadrada, tendo cada lado quarenta metros de comprimento, abrange portanto o novo mercado uma área de mil e seiscentos metros quadrados. Esta elle dividido em tres grandes secções, uma das quaes a central, com largura de cinco metros sobre quarenta de comprimento serve de Avenida ou entrada geral e duas outras secções iguaes, cada uma medindo uma área equivalente a setecentos metros quadrados, onde estão assentes oito compartimentos de 13 metros de comprimento sobre quatro de largura cada um, destinado ao comércio de carnes, peixes e miúdos, ficando todos elles separados entre si por grandes e espaçosas vias. Estes compartimentos se achão por sua vez subdivididos em 8 cubiculos cada um, sendo portanto, de sessenta e quatro o número deles. É todo o mercado construído de ferro, tendo a cobertura de zinco apoiada sobre quarenta e oito collunas internas, 32 das quaes são de forma architectonica a mais bella possível, afora 14 collunas externas. O embasamento que circunda o edificio é formado por elegantes collunas de cantaria em pedra¹¹⁶ calcárea do itapahy (*A REPÚBLICA*, 19/04/1897 apud SILVA, 1987: 172).

Todas essas quatro vias cortavam o edificio de um extremo a outro, configurando assim oito entradas independentes, sendo três em cada fachada principal e uma em cada lateral (Figura 86). O edificio ainda contava com os equipamentos destinados a melhores condições de higiene e segurança da época, como cita o artigo do Jornal A República:

Todos os melhoramentos, com gaz em abundancia, exgotto para águas servidas forão plenamente executadas de maneira a satisfazer as condições rigorosa impostas pela hygiene. Sua altura máxima é de 12 metros, tendo 6 pararaies que o isolam completamente. Como complemento dessa grandiosa obra foram assentes contiguamente dous elegantes mictorios e uma caixa d'água de 20 metros cúbicos apoiada sobre 6 collunas para limpeza do mesmo mercado e que diariamente abastecida por uma bomba accionada à gaz de força de um cavallo vapor (*A REPÚBLICA*, 19/04/1897 apud SILVA, 1987: 173).

¹¹⁶ Durante a execução do projeto de restauração foi descoberto que o embasamento que circunda o edificio é de mármore branco, de possível procedência italiana, e não de pedras calcárias do itapahy, como registrado no artigo do Jornal *A República* (CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 17).

Figura 86 – Planta e fachadas do Mercado da Carne



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 12.

O escritor e poeta Otacílio de Azevedo ressaltou em seu livro de memórias, *Fortaleza Descalça*, o contraste da cidade e suas transformações no início do século XX. Em 1910, quando ainda era menino, vindo de Redenção, viu com deslumbramento o edifício de ferro, e descreveu com detalhes o que era vendido e como eram distribuídas as mercadorias no interior do mercado:

No quarto dia, em que rumamos para o Mercado de Ferro, [...] deslumbrei-me com a construção. Era todo de ferro, pintado de vermelho escuro e dividido em três partes. Numa delas, a do lado do prédio da Assembléia, vendia-se carne de porco, carneiro, linguças e vísceras. No centro, verduras e hortaliças. No outro, carne verde e ossadas. Ao meio-dia, a carne que não era vendida era enviada para a Casa de Misericórdia – o restante era inutilizado com creolina. As balanças, polidas, pareciam feitas de ouro. Vez por outra, os fiscais da Intendência descobriam, pregados sob os pratos, pedaços de chumbo recobertos de sebo, destinados a lesar Os compradores... (AZEVEDO, 2010: 40-41).

O escritor descreveu, ainda, que próximo ao Mercado existiam dois quiosques redondos (Figura 87), com esqueletos de ferro, com acabamentos em madeira, um deles era

ocupado pelo Café Fênix, e o outro por uma mercearia. Em “frente aos dois quiosques, ficava a garapeira do Bembém¹¹⁷ (Figura 88), toda enfeitada de quengas de cocos representando cabeças de velhos e que faziam a delícia dos fregueses, que iam tomar, por 100 réis, o delicioso caldo de cana” (AZEVEDO, 2010: 41).

Figura 87 – Quiosques

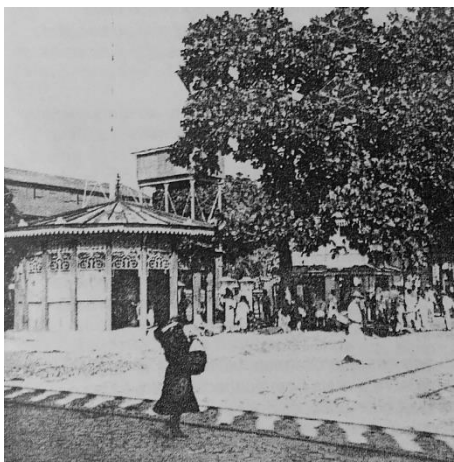


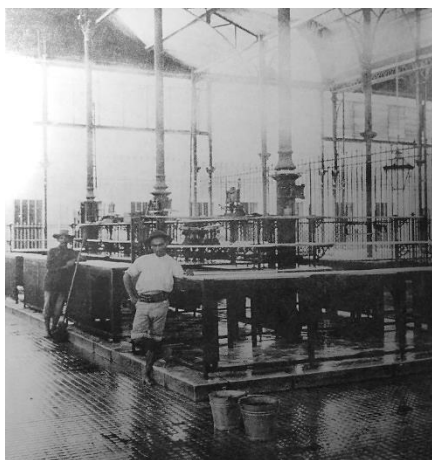
Figura 88 – Caixa d'água - Garapeira do Bembém



Fonte: Arquivo Nirez.

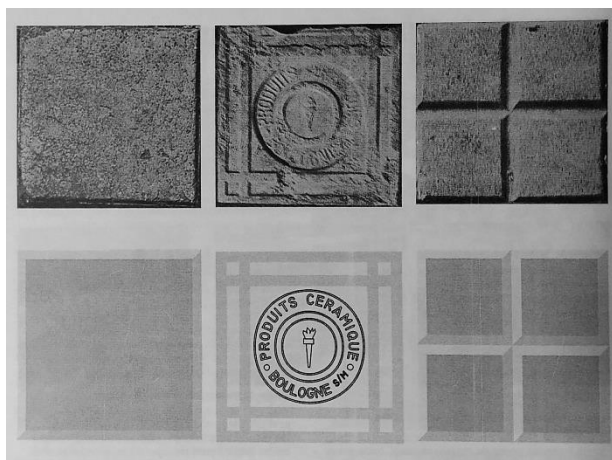
Com a chegada das partes pré-fabricadas em ferro da edificação (Figura 89), também foram introduzidos outros novos materiais pré-fabricados, como os mosaicos cerâmicos industrializados de origem francesa (Figura 90). As peças foram executadas em cerâmica prensada, de alta resistência à abrasão e à ação dos ácidos (CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 36).

Figura 89 – Interior do Mercado da Carne



Fonte: Arquivo Nirez.

Figura 90 – Mosaico industrializado francês



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 36.

¹¹⁷ Bembém era um cidadão que vendia garapa feita na hora e garapa do dia anterior, conhecida como “garapa doida”. Durante anos ele juntou dinheiro e foi à França. Voltou maravilhado com o que vira em Paris: “crianças de poucos anos de idade falando francês”. Depois da viagem, mandou imprimir cartões onde se lia: Bien-Bien – garapière” (AZEVEDO, 1991: 59).

A explícita exaltação com a qual a imprensa tratou o tema do moderno mercado recém-inaugurado, relatando as significativas inovações estéticas e registrando para a posteridade o marco que a edificação implantada na cidade simbolizou no desenvolvimento de Fortaleza, demonstrou o quanto a arquitetura da época trazia uma relevância na inserção da cidade na modernidade inspirada nas cidades europeias.

Apesar de tantos encantos, alguns jornalistas da terra se empenharam em apontar as deficiências do Mercado, a exemplo de João Brígido, fundador do *Jornal Unitário*¹¹⁸. De acordo com Leal (2011: 147), “movido talvez por motivação político-partidária, empregava seu verbo ferino para condenar as obras criadas sob a gestão do intendente municipal, a quem ironizava como “nosso Haussmann”, mal comparando Guilherme César da Rocha ao Barão Georges-Eugène Haussmann”, responsável pelas reformas urbanas em Paris, na metade do século XIX. Em 1908, uma década depois de inaugurado o Mercado de Ferro, João Brígido escreveu sobre o estado da edificação, acusava-o de ser um “pardieiro”, “coberto de farrapos de zinco sobre forquilhas”, mostrando o descuido administrativo de tão belo edifício.

De acordo com Leal (2011: 147), não é improvável que, após dez anos de intenso uso, o edifício de ferro “tenha de fato sofrido alguns prejuízos e enveredado pelo mesmo processo de decadência do Governo Acioly”, sob cujo poder foi erguido.

O Mercado da Carne com o tempo foi perdendo gradualmente sua função de centro de abastecimento de produtos frescos. Em 1932, inaugurou-se o Mercado Central, no quarteirão ao lado, o que causou a diminuição das atividades do já então velho mercado.

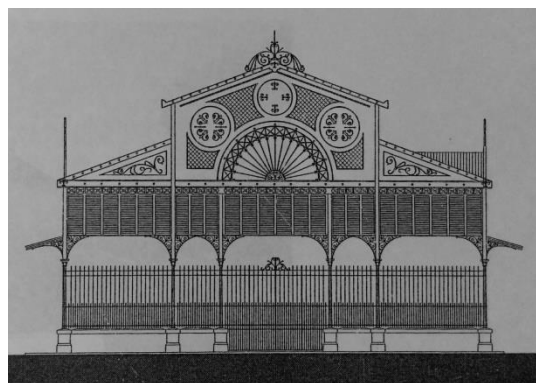
Em dezembro de 1937, um decreto-lei elaborado pela Câmara Municipal autorizou o desmonte do Mercado da Carne, que foi realizado em 1938. Foi desmembrado e transferido para a Praça dos Pinhões, como era popularmente conhecida, um de seus dois pavilhões, com o nome de Mercado dos Pinhões¹¹⁹ (Figura 91).

¹¹⁸ *Jornal político de oposição ao governo.*

¹¹⁹ Foi restaurado com recursos provenientes de um convênio realizado entre a Empresa Brasileira de Turismo – EMBRATUR, a Prefeitura Municipal de Fortaleza sob a responsabilidade da Secretaria Executiva Regional II, com as obras concluídas em dezembro de 1998 (CAPELO; SARMIENTO, 2003: 21). No dia 11 de janeiro de 2006, o Mercado dos Pinhões assumiu o status de bem cultural, tombado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza.

Figura 91 – Mercado dos Pinhões

Fonte: Elaborada pela autora, 2015.



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 27-28.



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.



As peças de ferro foram recuperadas, dando-se a elas a solução de aproveitar seu número harmonioso, sempre aos pares, para realizar uma operação não conflitante de divisão, e imediata multiplicação. Dessa forma o antigo Mercado da Carne, com suas alas simétricas, separadas por avenida ou entrada geral – esta desaparecida, perdida no tempo – transformou-se em dois Mercados distintos (LEAL, 2011: 149).

Dois meses após a instalação do Mercado, onde permanece até os dias atuais, a praça foi denominada oficialmente Praça Visconde de Pelotas, nome instituído por Decreto Municipal (CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 21). Segundo Leal (2011: 150), o texto do documento oficializando o ato trazia um só Artigo:

“Considerando que, com a instalação do Novo Mercado da Carne, no bairro Aldeota, ficou delimitada uma Praça;
Considerando que o Art.2. do decreto 351/20/11/1937 determina que o primeiro logradouro público a ser inaugurado nesta capital deve receber o nome de Visconde de Pelotas;
Decreta:
Art.1. Fica denominado Praça Visconde de Pelotas o logradouro público que fica compreendido entre as Ruas Gonçalves Ledo e Nogueira Acioly, e onde se acha enclavado o Novo Mercado da Carne, no bairro Aldeota.”

O outro pavilhão foi levado para a Praça São Sebastião, posteriormente desmontado e transferido para o bairro da Aerolândia, na década de 1960, onde permanece até

hoje. Atualmente passa por reformas estruturais, devido ao péssimo estado de conservação e abandono (Figura 92).

Figura 92 – Mercado da Aerolândia em reforma (2014)



Fonte: O Povo on line¹²⁰.



Fonte: Diário do Nordeste on line¹²¹.

A característica que marca certamente a arquitetura do ferro é sua portabilidade, ou seja, a facilidade de seu transporte, como demonstrou o Mercado da Carne, que foi originalmente edificado na antiga Praça Carolina e posteriormente desmontado e remontado em diferentes lugares de Fortaleza. O Mercado de Ferro preservou sua história e suas particularidades arquitetônicas, embora tenha perdido a parte central que unia suas duas partes, divididas em dois novos mercados. Como afirma Silva (1987: 28):

Pela sua própria natureza, a grande maioria de edifícios pré-fabricados em ferro, tinham que ser montados. E, eventualmente, também poderiam ser desmontados. É bem verdade que muitos dos edifícios em ferro permanecem ainda hoje no mesmo local onde foram montados logo após sua fabricação, o que não significa que não possam ser desmontados, com uma perda irrisória.

Em todo o mundo, centenas de casas foram montadas e despachadas por navio, para as colônias europeias; assim como os mercados, também igrejas pré-fabricadas foram deslocadas de acordo com as necessidade da assistência religiosa nas colônias desses países, principalmente os detentores dessa inovação tecnológica, os franceses e os ingleses.

¹²⁰ Disponível em:

<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/cotidiano/2014/10/03/noticiasjornalcotidiano,3324725/revitalizacao-do-mercado-da-aerolandia-e-adiada-para-dezembro.shtml>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

¹²¹ Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/online/obras-de-restauracao-atrasam-e-entrega-do-mercado-da-aerolandia-e-adiada-para-2015-1.1155451>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

4.2.2 Igreja do Pequeno Grande

“[...] Sob os auspícios da Irmã Thereze Gagné, precursora da Irmã Margareth Bazet, definiu-se a construção de uma capela de maior pujança e notoriedade para o Externato, o que foi iniciado em 27 de novembro de 1896, dia do lançamento de sua pedra fundamental”.

(CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 26)

A Igreja do Pequeno Grande (Figura 93) faz parte do conjunto arquitetônico do Colégio da Imaculada Conceição, dirigido pela Congregação de São Vicente de Paulo, as Filhas da Caridade, francesas, trazidas para o Ceará, em 1865, com a finalidade de prestar serviços assistenciais na Santa Casa de Misericórdia e no Colégio das Órfãs, como era denominado inicialmente.

Figura 93 – Igreja do Pequeno Grande



Fonte: Arquivo Nirez¹²².



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Nesse sentido, segundo Lage (2011: 16), a intencionalidade da Congregação pela escolha feminina estava ligada diretamente à questão da propagação da ideia de caridade, e as vicentinas seriam responsáveis por diversas atividades: o cuidado com os doentes nos hospitais, a assistência em asilos de incapazes e idosos, a criação da infância abandonada e órfã, o auxílio em maternidades, prisões, etc.

Nessa mesma época, em Fortaleza, os padres lazaristas franceses, da mesma organização, também foram responsáveis pela instalação do Seminário da Prainha. Ambos os grupos religiosos participaram do processo de romanização da Igreja Católica iniciado pela recém-instalada Diocese de Fortaleza. De acordo com Lage (2010: 16), “a utilização das

¹²² A foto antiga mostra a Igreja ao lado a antiga capela e o Colégio só com o andar térreo. Essa foto faz parte do “Album Vistas do Ceará 1908”, com fotografias entre 1902 e 1907.

vicentinas no projeto de romanização e universalização do catolicismo no século XIX deveu-se à sua longa história e às suas especificidades organizacionais”. A Congregação das Filhas de Caridade¹²³ foi fundada na França em 1633 por Vicente de Paulo e Luísa de Marillac, com uma vertente masculina, a Congregação da Missão (ou Lazaristas). Ainda, segundo a autora, por intermédio da mundialização do século XVI, a Igreja Católica se desmembrou em dioceses, instituições de ensino, tribunais eclesiásticos, movimentos evangelizadores, entre outros. Eram estruturas de vocação universal e que materializavam a presença do catolicismo entre a Europa e as outras partes do mundo, num deslocamento de idas e vindas contínuo.

Havia três motivos determinantes para o sucesso e também que possibilitaram a expansão das congregações femininas francesas no século XIX: a capacidade de adaptação deste modo de vida religiosa aos lugares de instalação; a eficácia das congregações em dar respostas às necessidades da sociedade; e a possibilidade de articular o mundo urbano com o campo, já que transitavam nessas duas culturas. Em primeiro lugar, as congregações se multiplicavam e prosperavam porque possuíam um modelo de utilização simples: uma forma facilmente controlável da vida religiosa e um instrumento eficaz para agir sobre a sociedade. Essa capacidade de adaptação manifestava-se particularmente na pluralidade dos tipos de implantação geográfica e em como conseguiam adaptar suas modalidades de penetração no exterior (LAGE, 2010: 22).

Nessa lógica, no século XIX ocorreu uma preparação de agentes sociais e a ampliação e circulação das congregações, como também da educação confessional feminina. A ampliação das escolas confessionais fazia parte de um movimento bem planejado pela Igreja Católica de recristianização por meio da educação feminina, em um momento de perda de fiéis para a “modernidade” (LAGE, 2010: 49). As Filhas de Caridade de São Vicente de Paulo, por meio da sua intensa circulação pelo mundo, foram grandes mediadoras do discurso católico, principalmente por meio da educação feminina, como aconteceu nesse período em Fortaleza.

Dentro do seu potencial de adaptação às necessidades sociais, as freiras responderam então às necessidades de criação de escolas femininas. Por outro lado, as congregadas tanto se adaptavam à modernidade, quanto buscavam preservar os princípios religiosos católicos prescritos especialmente em suas Regras (LAGE, 2010: 22).

Inicialmente as Irmãs de Caridade de São Vicente¹²⁴, todas francesas, se instalaram na Rua Formosa¹²⁵, com a dupla finalidade de abrigar e educar as meninas órfãs

¹²³ O grande centro produtor e irradiador das Filhas de Caridade para o mundo era a Casa-Mãe de Paris. Inicialmente eram enviadas em pequenos grupos, mas já no século XIX verifica-se também o aumento nos números das Filhas de Caridade, proporcional ao aumento dos lugares conquistados e da ampliação das obras vicentinas.

¹²⁴ Para uma análise mais objetiva da construção da Igreja do Pequeno Grande e pela pouca documentação encontrada sobre a construção e a inserção da estrutura metálica do edifício, optou-se por entender quem eram

que deveriam receber, além da educação, o ensino de outras atividades úteis, sendo as primeiras na formação intelectual de jovens. A ideia de educação nesse momento, vinha junto com a ideia de civilidade, que passava a ser vista como um comportamento social aceitável, em que os indivíduos controlariam suas emoções.

[...] chegaram as Irmãs de Caridade, em Fortaleza, num 24 de julho, sete, vindo da França, com o intuito de fundar um colégio para moças. O vapor atracara sob um sol ardente, nordestino, e, havendo naquela época, na cidade, apenas três ruas de pedra, e todas as outras de areia, tiveram que enfrentar as religiosas para chegar à casa que lhes serviria de abrigo, duas portas e seis janelas, na Rua Formosa, [...] um sol a pino, e um areal escaldante¹²⁶.

Após dois anos de funcionamento o espaço físico da casa se tornou pequeno devido ao acréscimo do atendimento, ficando o Colégio sem condições de abrigar novas candidatas. Surgiu, então, a necessidade de um prédio maior e com melhores acomodações, sendo transferido, em 1867, em comum acordo entre o então Bispo D. Luís Antônio dos Santos¹²⁷ e a Superiora, a Irmã Bazet, para o prédio onde funciona atualmente. Segundo Barroso (1997: 276), assumiram o imóvel onde o governo estadual pretendia fazer funcionar um Colégio de Artífices, que já tinha dez alunos, e o colégio religioso, 20 órfãs e 40 pensionistas.

Coube, portanto, às Filhas da Caridade, filhas de São Vicente, a grandiosa missão de ministrar a formação moral, religiosa e intelectual, bem como orientar socialmente as crianças e jovens cearenses. O novo colégio prosperou e logo foi transformado em centro de afrancesamento educacional feminino preferido pelas elites burguesas do Ceará, segundo Castro (1992: 74). Mas sem deixar de atender às orfãs, internas e outras crianças necessitadas, no externato São Vicente de Paulo, inaugurado em 1884 (BARROSO, 1997: 276). As Irmãs constituíam todo o corpo docente e administrativo do estabelecimento de ensino, sendo a primeira diretora, a francesa, Irmã Bazet, sucedida pelas Irmãs Gagné, Henriot e Mathieu, que durante mais de cinquenta anos estiveram à frente do Colégio¹²⁸.

essas missionárias e qual a motivação que poderiam ter ao introduzir uma edificação religiosa tão grandiosa para a cidade na época.

¹²⁵ Atualmente Barão do Rio Branco.

¹²⁶ ESTELA, Regina. **O adorável viveiro dos anos verdes**. In: **1965-1990 - Colégio da Imaculada Conceição - 125 anos**. Revista do Colégio da Imaculada Conceição. Fortaleza, 1990.

¹²⁷ Primeiro bispo da nova Diocese de Fortaleza, criada em 1861.

¹²⁸ Disponível em:

<<http://www.imaculadafortaleza.com.br/PortalVicentino/mostraMenu.php?codigoMenu=2>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

Como o grande centro gerador e divulgador das Filhas de Caridade para o mundo era a sede da Congregação em Paris, na França, pode-se deduzir que, talvez, também tenham vindo daí as orientações para a construção da Igreja, em 1896, quando as Irmãs decidiram erguer outra, mais ampla e melhor equipada, apesar do colégio já possuir duas capelas. No dia 27 de novembro do mesmo ano, foi lançada a pedra fundamental. Segundo Barroso (1997: 276), benta pelo francês, Padre Chevalier, Reitor do Seminário, pertencente à ordem de São Vicente.

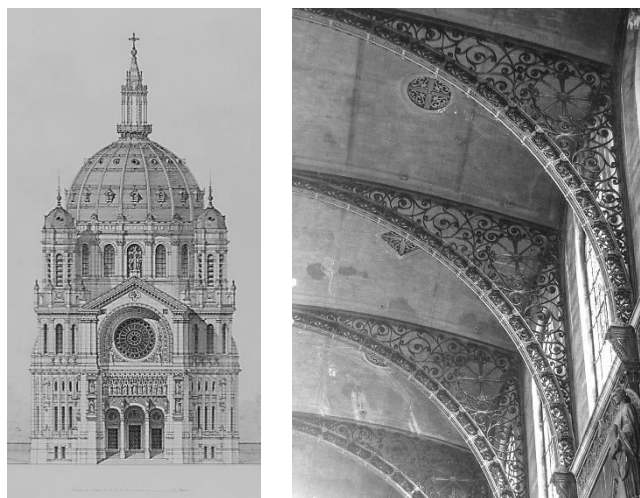
A Igreja do Pequeno Grande participa do conjunto de edificações religiosas ditas neogóticas, muito comum no Brasil, nessa época. As igrejas construídas nesse período no país lançaram mão das grandes tradições medievais. Segundo Bruand (1981: 42), o resultado deixava muito a desejar, pois a tradição acadêmica no Brasil era muito menos forte nesse setor do que na construção não-religiosa, além da “falta de pedra de boa qualidade e a frequente utilização de cimento cinzento, vinham apenas complementar o aspecto sinistro da maioria das igrejas da época”.

No entanto, constata-se que após 1830, na França, se construíam além de casas particulares, edifícios públicos e religiosos em estilo gótico. Segundo Benevolo (2004: 84-85), “o clero exige propositalmente os projetos em gótico, como o arcebispo de Bordeaux que prescreve esse estilo para todas as obras de sua diocese”. Em 1852, são construídas na França, cerca de uma centena de igrejas góticas.

O ano de 1830, que assinala o início das reformas sociais e urbanísticas, assinala também o êxito do movimento neogótico na arquitetura. [...] A experiência que permite a introdução do gótico nos projetos correntes provém das restaurações dos edifícios medievais que começam no primeiro Império e se tornam cada vez mais frequentes durante a Restauração. [...] nos trabalhos de restauração, a relação entre formas medievais e problemas de construção deve forçosamente ser enfrentada pelos projetistas (BENEVOLO, 2004: 83-84).

Existiu nessa época uma relação muito próxima entre o neogótico e a engenharia do ferro. Para a cultura neogótica a forma arquitetônica podia ser basicamente uma forma estrutural. Segundo Patetta (1987: 19), “enquanto era difícil encontrar afinidade entre os elementos das novas estruturas da engenharia e os elementos da arquitetura clássica, tornou-se logo evidente aos neogóticos a coincidência formal entre as estruturas e as modenaturas dos edifícios góticos”. Modelos de igrejas pré-fabricadas em ferro podem ser encontradas nesse período em Paris, como as igrejas de S. Eugene, de Louis-Auguste Boileau e de Saint Augustin (Figura 94), de Victor Baltard.

Figura 94 – Igreja de Saint Augustin (1860) - Fachada e estrutura metálica



Fonte: THOMINE-BERRADA, 2012: 91-92.

Após um ano do início das obras de construção da nova capela, estavam prontos os alicerces e já se faziam contatos com a fundição responsável pela estrutura metálica na Bélgica, o que levou, talvez, ao esgotamento da verba¹²⁹ de quarenta contos de réis e à consequente paralisação das obras. O andamento dos trabalhos foi lento, pois os custos eram altos e os recursos eram originados de contribuições aleatórias, arrecadadas por comissões de senhoras, agregadas em uma Associação Protetora dos Templos. Uma das Irmãs, Madre Chambeaudrie, doou a herança de família; e o pai da Irmã Mathieu fez algumas visitas, por conta própria, à Bélgica, para manter contatos com a fundição¹³⁰ encarregada de fabricar a estrutura pré-fabricada em ferro fundido e, também, assistir a armação da estrutura de ferro¹³¹, antes de enviá-la à Fortaleza (BARROSO, 1997: 276-277; CASTRO, 1992: 92).

Houve, também, alguns desentendimentos com a administração municipal, que impedia a participação de Isac Amaral¹³², como arquiteto; e que o projeto da igreja tenha sido feito pelo Monsier Croin, de Paris, encomendado pela Irmã Mathieu, auxiliada pelo

¹²⁹ O custo da construção foi cerca de 280 contos de réis, o que correspondeu a quase 50% do que foi gasto no Teatro José de Alencar, erguido sete anos após (BARROSO, 1997: 278).

¹³⁰ Devido a falta de documentação, não se conseguiu descobrir qual a empresa que enviou a estrutura metálica de ferro pré-fabricada. Muitas dessas empresas colocavam sua marca nas peças fundidas, no entanto, não foi encontrada nenhuma peça em ferro da estrutura pré-fabricada com essa marca. O pequeno livro de anotações da Irmã Gagné, citado por Castro (1992: 90) no artigo Arquitetura do Ferro no Ceará, publicado pela Revista do Instituto do Ceará, também não foi encontrado pelas Irmãs do Colégio Imaculada Conceição, quando solicitado no dia 21/01/2015, com certeza seria uma contribuição valiosa para essa pesquisa.

¹³¹ “Todas as estruturas metálicas eram montadas previamente, nas usinas de fundição antes de serem embarcadas para o exterior, o que confirma o depoimento”, segundo Castro (1992: 92).

¹³² Isac Correia do Amaral era cearense e foi educado na Alemanha. Houve quem o desse como autor do projeto da capela. Colaborou na construção da Igreja dos Remédios, no Benfica, além de ter iniciado a construção (contrato assinado em 24/05/1896) de um teatro inconcluso, no centro da Praça Marquês de Herval, atual Praça José de Alencar (BARROSO, 1997: 277).

Monsenhor Hippolyto, que foi Vigário Geral da Diocese, na época (CASTRO, 1992: 91; BARROSO, 1997: 276-277). Segundo Castro (1992: 91), aparece um pagamento no livro de anotações¹³³ da Irmã Gagné, de 1:400\$000, referente a uma “facture de l’architecte Croin”, provável intermediário da congregação na compra da estrutura ou da seleção e aquisição das imagens dos santos à empresa Heaulne Buisine, de Lille, uma cidade na fronteira da França com a Bélgica. Essas imagens ficam no alto das colunas de ferro na Igreja.

“N’esta data¹³⁴ tendo-se acabado de subir os arcos de ferro offereci ao Mestre José 500\$000 que só entregarei quando elle precisar” [...] “Armação de ferro de la Chapelle – achat: 14:400\$\$\$ / Transport – 6:024\$000 / Débarquement – 400\$000 / Douane – 1:900\$000 / total 22:724\$000 / 21 de janeiro de 1899 / Telhado de la Chapelle / Modèle du toit¹³⁵ / transport / douane / 214\$000 / ardoises, achat douane / transport – 8:952\$000 (CASTRO, 1992: 90-91).

Num artigo escrito por João Brígido em 12/09/1902, portanto, faltando um pouco mais de um ano para a conclusão da Igreja, segundo Castro (1992: 76), “elogia o esforço das mulheres e das associações religiosas femininas do Ceará em favor da conclusão das obras de várias igrejas da cidade”. Ainda de acordo com o autor, o escritor ao citar a Igreja do Pequeno Grande, “assegura que tudo foi pedido no estrangeiro, ou obtido e realizado no País, sem assistência ou conselho de alguém mais que um carpinteiro e um pedreiro da terra, os quais armaram um teto metálico, que aos profissionais pareceu um verdadeiro enigma”¹³⁶.

Em meados de 1898, ao se reiniciarem as obras, os serviços de alvenaria ficaram a cargo do Mestre Deodato Leite Silva, e a montagem da carpintaria ficou por conta de José Cabrinha. Os trabalhos complementares de ferro ficaram aos cuidados da Fundação Cearense. Porém, tanto o projeto como as instruções¹³⁷ de montagem da estrutura pré-fabricada em ferro vieram da Europa (BARROSO, 1997: 277; CASTRO, 1992: 91). Estendem-se até o dia 21 de novembro de 1903, quando finalmente aconteceu a inauguração do templo, com a entrega aos

¹³³ Conforme Castro (1992: 90), ao ser recebido pela Irmã Elisabeth Silveira na década de 1990, foi informado que vários documentos antigos do Colégio foram incinerados, porém um pequeno livro de anotações da Irmã Gagné, foi salvo. Nele constavam anotações referentes às despesas realizadas na obra da edificação da Igreja, como aquisição de materiais e mão de obra. Porém, segundo o autor, os dados não são precisos, sem sequência, e escrito ora em francês ora em português, como também, no que se refere à parte escrita sobre os elementos estruturais, a mistura de dados é notória.

¹³⁴ Parte alusiva a despesas com mão de obra se refere à data de 5/11/1898.

¹³⁵ Fica subtendido que os fabricantes enviaram uma maquete da estrutura para servir de orientação na montagem, segundo Castro (1992: 91).

¹³⁶ CARVALHO, Jader. **Antologia de João Brígido**. Fortaleza: Ed. Terra de Sol, 1969.

¹³⁷ Em uma entrevista no dia 21/01/2015, com a Irmã Elisabeth (atualmente a freira mais antiga do Colégio Imaculada Conceição), esta mencionou o fato da Irmã Mathieu (francesa), na época da construção da Igreja, traduzir as informações em francês para o português, que chegavam junto com o projeto arquitetônico enviado da França, para os operários locais.

fiéis, vindo a ser local de grandes solenidades religiosas, encerramento de cursos e sagração de bispos.

Além do estilo neogótico, seus detalhes construtivos são diferenciados, com o uso de estrutura metálica em ferro pré-fabricada encomendada e importada da Bélgica, bem como outros diversos materiais construtivos e ornamentais, vitrais, pisos, o retábulo do altar em madeira e estátuas de santos.

Segundo Benevolo (2004: 86), “dessa preferência pelo gótico, a indústria tira partido dos objetos sacros; e por volta de 1840, funda-se uma *Société catholique pour la fabrication, la vente, la commission de tous les objets consacrés au culte catholique*”; além dessa organização, outras similares invadem a França e o resto do mundo, com uma infinidade de candelabros, estátuas, tabernáculos, cálices e todo tipo de ornamentos góticos. No interior da Igreja do Pequeno Grande pode-se ver claramente alguns desses objetos em sua ornamentação (Figura 95).

Figura 95 – Candelabros - Estátuas de Santos - Vitrais - Retábulo



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Preso a cada arcada ficam suportes – aclarados por altos candelabros dourados, que nascem do próprio chão – onde fica uma grande série de imagens, muito bem esculpidas, coroadas por dosséis que imitam o cimo da torre da igreja. Os santos são, desde próximo à entrada [...]. Várias dessas estátuas vieram da França, exibindo o nome do fabricante: Heaulme Buisine, de Lille (BARROSO, 1997: 279).

No interior da Igreja figuram excelentes obras de marcenaria, o retábulo do altar e o púlpito, além dos confessionários em madeira de lei, segundo Castro (1992: 75), pinho de riga, trabalhados com motivos neogóticos (Figura 96).

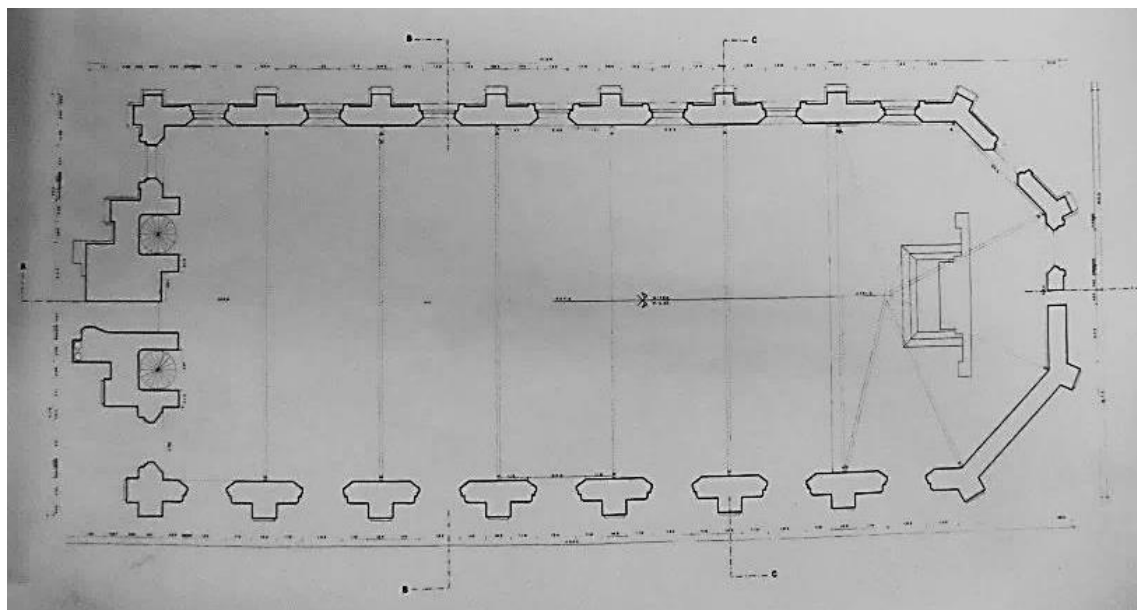
Figura 96 – Retábulo do Altar - Púlpito - Confessionário



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

A planta (Figura 97) da Igreja do Pequeno Grande desenvolve-se em nave única, vencida por pórticos de perfis metálicos. Esses pórticos em ferro fundido, configuram a verdadeira estrutura portante da edificação.

Figura 97 – Igreja do Pequeno Grande - Planta-Baixa



Fonte: Levantamento Gráfico da Igreja do Pequeno Grande¹³⁸.

Cada um desses pares de pórticos, compostos por dois perfis em H (Figura 98), e unidos por treliças decoradas com motivos neogóticos, suportam a grande inclinação do

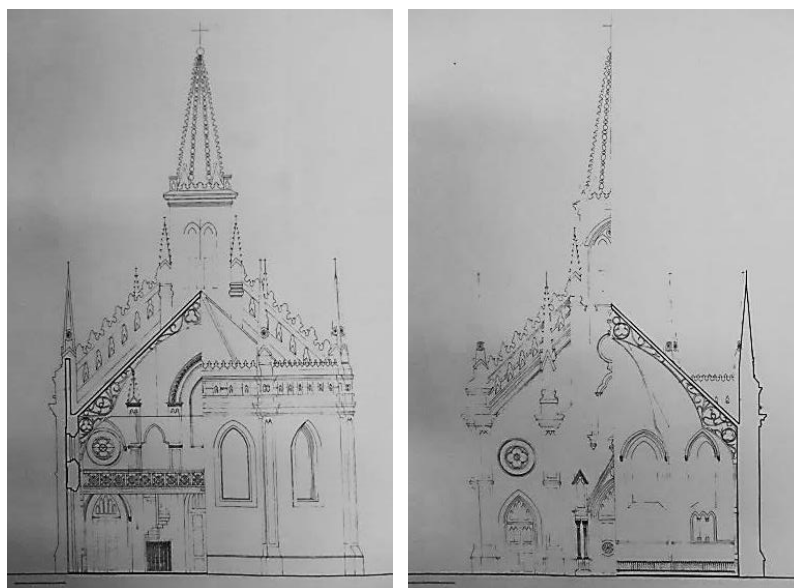
¹³⁸ No final da década de 1960, foi feito um levantamento arquitetônico da Igreja do Pequeno Grande, sob a supervisão do arquiteto e professor José Liberal de Castro, já que os desenhos originais nunca foram localizados. Os originais do levantamento arquitetônico se encontram no Arquivo Iconográfico do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará

telhado de duas águas, em telhas planas de ardósia¹³⁹, com forro decorado com imagens de santos. A sucessão de oito desses pórticos, contraventados por tirantes de ferro, cuja função é evitar os empuxos da estrutura no sentido horizontal, definem a nave central (BARROSO, 1997: 278; CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 27; CASTRO, 1992: 74).

Figura 98 – Estrutura Metálica - Pórticos - Nave Central - Cortes



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.



Fonte: Levantamento Gráfico da Igreja do Pequeno Grande¹⁴⁰.

De um feixe de meio-pórticos que se reúnem ao fundo, constituindo uma abside semi-hexagonal (Figura 99), e justaposto à nave, partem três estruturas que se unem, num único nó, definindo a capela-mor.

¹³⁹ Esse tipo de telha plana usada em telhados bastante inclinados serviam para evitar o acumulação de neve em países de clima frio, o que não era o caso de Fortaleza.

¹⁴⁰ Os originais do levantamento arquitetônico se encontram no Arquivo Iconográfico do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará.

Figura 99 – Encontro da Estrutura Metálica - Detalhe



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Do lado oposto à capela-mor, acima da entrada principal da Igreja, um grande espaço foi erguido para o coro. Cantoneiras de ferro, tipo mãos francesas e uma grande viga frontal, sobre a qual foi montado um parapeito, também de ferro, sustentam o piso de madeira. Tudo ricamente ornamentado. Para dar acesso ao local, no pavimento superior, duas escadas em espiral, com degraus em ferro fundido, ladeiam a porta principal (Figura 100).

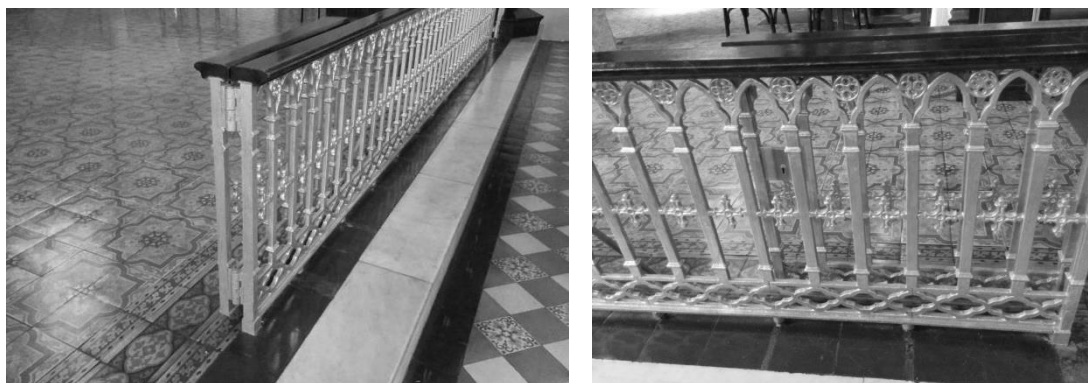
Figura 100 – Coro



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Um gradil de elementos de ferro fundido, com corrimão de madeira, sobre um batente de mármore, delimita a capela-mor da nave central (Figura 101). Dois tipos de piso em mosaico, no estilo da ornamentação, podem ser observados nessa área.

Figura 101 – Gradil entre Capela-mor e Nave central



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Todos os vãos que são preenchidos por vitrais exibem efígies de santos relacionados com a Irmandade, principalmente na abside, com painéis de contorno se desdobrando em planos amplos. Também nas bandeiras das portas, um festival de vidros coloridos, formando vitrais e rosáceas (Figura 102) (BARROSO, 1997: 278; CASTRO, 1992: 74).

Figura 102 – Vitrais



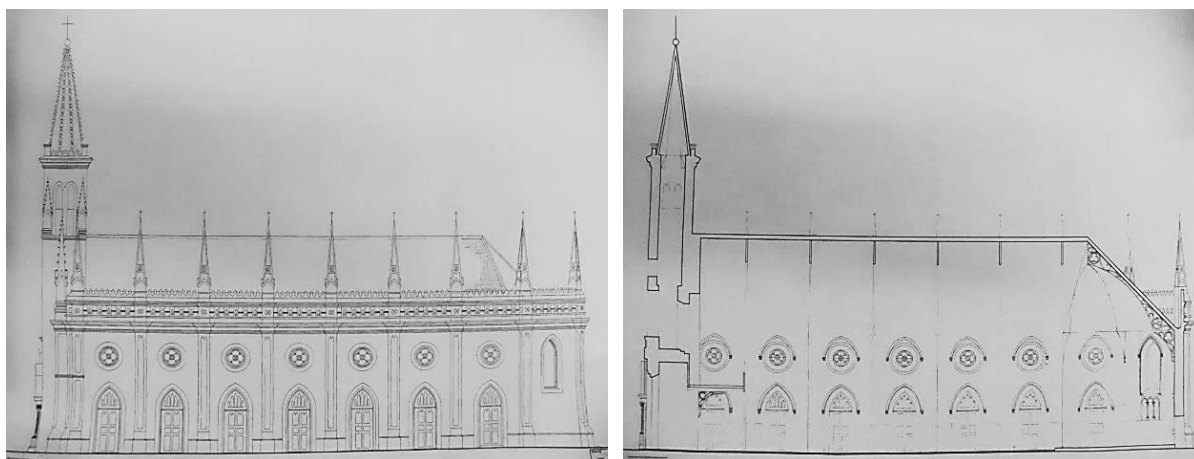
Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

A Igreja, de vão único, é contornada externamente por paredes de alvenaria de tijolos, sem função estrutural, com função única de vedação, já que a estrutura metálica pré-fabricada em ferro cumpre essa finalidade. Na alvenaria exterior se concentra grande parte da decoração neogótica da edificação. Os pináculos nas fachadas laterais obdecem a um ritmo que reflete a estrutura internamente, correspondendo a cada um dos pórticos metálicos internos, havendo entre eles sete portas em forma de ogivas, coroadas por óculos vedados com vitrais coloridos (Figura 103) (CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 27).

Figura 103 – Fachadas Frontal e Lateral - Vista e Corte



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.



Fonte: Levantamento Gráfico da Igreja do Pequeno Grande¹⁴¹.

Três portadas em arcos ogivais, determinam a fachada principal; são demarcadas no alto por igual número de óculos vedados em vitrais. A porta central, mais alta, é

¹⁴¹ Os originais do levantamento arquitetônico se encontram no Arquivo Iconográfico do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará.

emoldurada por duas colunetas com capitéis coríntios em cada lado, encimados por pequenos santuários e óculos sobre as duas portas laterais. Sobre a porta principal, ladeado por dois cunhais, eleva-se o plano da torre com agulha octaédrica pontiaguda, decorada nas arestas por cogulhos¹⁴², típicos do estilo neogótico, lembrando as catedrais góticas europeias (Figura 104). Um pouco acima da imagem da Imaculada Conceição em um nicho de vidro, um pequeno óculo, seguido pelo campanário (BARROSO, 1997: 278-279; CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 27; CASTRO, 1992: 74).

Figura 104 – Torre



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Para finalizar a descrição da igreja neogótica, na parte externa da construção, sobre o muro de alvenaria, há um gradil também em ferro fundido, com decoração adequada à linguagem da edificação, especialmente no portão de acesso (Figura 105), ladeado por colunelos metálicos arrematados por pináculos semelhantes aos encontrados nos cunhais da capela (BARROSO, 1997: 278; CARVALHO NETO; FERREIRA NETO; DUARTE JÚNIOR, 2006: 27).

¹⁴² Em arquitetura é uma espécie de paquife que termina em folhas encrespadas como as do repolho.

Figura 105 – Gradil Externo

Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Sem dúvida a construção da Igreja do Pequeno Grande “trouxe para a acanhada Fortaleza de fins do século XIX os requintes da arte francesa de todos os tempos” (CASTRO, 1992: 92). Além da exteriorização da religião católica, repleta de significados, pode-se considerar que a edificação da Igreja era, também, uma representação enriquecida de símbolos sociais e educativos baseados em modelos culturais europeus inseridos no espaço urbano da Capital.

4.2.3 Teatro José de Alencar

“A primeira vez que me transpus as portas do Theatro José de Alencar foi na noite de 17 de setembro de 1910 – era sua inauguração artística, pela célebre Companhia de Operetas Leopoldo Fróes e Lucila Pérez”.

(AZEVEDO, 2010: 82)

As atividades teatrais no Ceará reportam aos dias da Independência. Durante o século XIX, foram construídas casas de espetáculo no interior do Estado e na Capital. Enquanto em Fortaleza só contava com pequenos teatros particulares, em Icó e Sobral estavam as mais importantes casas de espetáculos (CASTRO, 1987: 221). Mais tentativas de beneficiar a cidade com um teatro oficial foram feitas em 1859, 1864 e 1872, todas sem sucesso.

A ideia da construção do teatro oficial sempre esbarrava no ponto de vista que o Estado necessitava de obras mais urgentes, como abertura de estradas, melhoramento dos portos, construção de açudes e escolas normais agrícolas, entre outros. Além do mais, ainda era visto como necessário apenas à diversão da elite e ao embelezamento da cidade. Em 1864, em uma das tentativas de construção, a imprensa qualificou a obra como cara e supérflua. Como resultado, a Assembléia Legislativa decidiu mais uma vez suspender a obra, baseada no argumento “quando tantas obras de absoluta necessidade estão por fazer (...) pergunta-vos será razoável distrair uma parcela tão considerável para uma obra de mero recreio e de simples aformoseamento da Capital?” (VELOSO, 2002: 24-25)

Porém, mais uma vez, a fim de atender aos apelos da população de Fortaleza, o Presidente Bezerril Fontenelle, em 1894, deu início à primeira versão do Teatro José de Alencar, conforme constava na Lei nº 147, de 03/09/1894.

Em mensagem enviada à Assembléia Legislativa do Estado, em 1894, Bezerril Fontenelle fez comentários detalhados acerca dos requisitos exigidos para o teatro ser construído.

“Sabeis perfeitamente que a arquitetura possui regras especiais e que tem de satisfazer às condições estéticas e também às condições físicas: isto é, particularizando, em relação a um edifício, é preciso observar-lhe a beleza das proporções, a regularidade das formas, a unidade da consecução, como seu fim e destino. A forma, o aspecto exterior, a expressão do edifício enfim, produz uma sensação agradável e reflete as tendências da época, o caráter do povo a que ele é devido. Além da parte estética, está sujeito à parte técnica com a obrigação da condição essencial – a sua utilidade. Toda composição arquitetônica, curando da beleza, deve considerar também a conveniência, a salubridade, extensão e a posição. A conveniência que exige uma relação íntima entre o caráter do edifício e seu fim – a expressão, e uma distribuição apropriada. A higiene que exige o recebimento e a renovação do ar e da luz, o resguardamento dos ventos reinantes, do calor, do frio e da umidade. A extensão que exige as dimensões calculadas com precisão, mesmo em relação ao volume cúbico de ar que deve ter o edifício ou suas subdivisões para não prejudicar o seu objetivo e encarecer a construção. A posição que exige prévios estudos sobre o local, isolamento e muitas outras considerações. Além destas condições deve-se observar as verdadeiramente estéticas, a simetria, a proporcionalidade, a unidade, a euritmia e enfim a simplicidade” (VELOSO, 2002: 25).

Uma concorrência foi aberta e o Presidente do Estado, José Bezerril Fontenelle, determinou que fosse situado no meio da Praça Marquês do Herval, com projeto e construção de Isaac Amaral e Robert Gow Bleasby. Tratava-se, portanto, de acordo com Castro (1987: 248), de uma pequena casa de espetáculos, com custos estipulados em quinhentos contos.

O teatro começara então a ser erguido sobre os alicerces de um mercado incompleto e inconcluso. As obras foram paralisadas por insuficiências nas fundações, quando as paredes já subiam, porém, mais uma vez a grande obra não foi realizada. Pouco tempo depois, em 1896, ao assumir o governo do Ceará, pela primeira vez, Nogueira Accioly, alegando má qualidade da obra, conseguiu rescindir o contrato assinado para a construção do teatro iniciado no governo de Bezerril Fontenelle. Dois anos após, Accioly autorizou a continuação da obra. Contudo, quando foi feita uma vistoria em 1897, por uma comissão de peritos encarregada de examinar a segurança da obra, as estruturas da fundação anteriormente feita, foram condenadas, através de um levantamento gráfico e um parecer elaborado pelo engenheiro inglês James Callender (CASTRO, 1987: 217-218).

Outra concorrência foi aberta e decidiu-se então realizar um novo teatro, promovendo um concurso internacional de projetos. O edital, publicado em 10/12/1897, definia as seguintes condições exigidas para o futuro teatro:

[...] “capacidade para 700 a 800 espectadores, custo máximo de 400 contos, condições de boa ventilação, teatro de verão apropriado para nosso clima, condições de boa acústica, comodidade para espectadores, facilidade de evacuação em caso de incêndio ou tumulto, construção ligeira. Nada monumentosa (sic), ornatos parcos, estilo ao mesmo tempo simples e agradável à vista” (VELOSO, 2002: 26).

Três concorrentes se apresentaram. Em seguida ao julgamento, apenas um projeto atendia às normas estabelecidas, mas não apresentava a excelência arquitetônica esperada. Depois de ouvida a comissão julgadora, nenhuma das propostas foram aceitas, e novamente não foi executado o projeto. Entretanto, no último ano de mandato de Nogueira Accioly, em 1899, tornou-se a tratar da construção de uma nova casa de espetáculos, que seria implantada em outro local, feita à custa de terceiros, porém não se concretizou mais uma vez (CASTRO, 1987: 222).

A Lei nº 564, de 31/08/1899, autorizava Accioly à “concessão de favores para a construção de um teatro” por iniciativa particular, que deveria ser edificado em 18 meses [...]. O novo teatro por certo não mais se localizaria no centro da então Praça Marquês de Herval [...]. Assim, deslocado da praça, o teatro deveria ser “construção leve, de boas condições de acustica, quanto possivel fôr obte-las, arejado e lateralmente ajardinado, não excedendo o seu custo e decoração a importância de cento e cinquenta contos” [...] (CASTRO, 1987: 248).

Fortaleza, até esse momento praticamente não dispunha de teatros, nem oficiais nem particulares. Nesse sentido, segundo Castro (2010: 76), “estabelecia-se, portanto, uma situação constrangedora, visto que a vaidade dos fortalezenses se sentia afrontada pelo fato

desagradável de que todas as capitais importantes do “Norte” possuíam teatros oficiais, muitos deles renomados, já antigos e com prestígio nacional”.

Somente quando Accioly retorna novamente ao governo do Estado, em 1904, promulga a Lei nº 768 (20/08/1904), cuja ementa se referia à “construção de um teatro n’esta Capital”, segundo Castro (1987: 222). A nova e definitiva versão do Teatro José de Alencar não mais seria no centro da Praça Marquês do Herval, e sim num terreno¹⁴³ em frente à praça, entre a Escola Normal e o Quartel do Batalhão de Segurança. Desta forma o teatro seria um ponto focal e valorizaria o entorno. Diante disso, a oposição não concordou e justificou que o novo local era “abafado e sem áreas de elegância”, de acordo com Veloso (2002: 30).

Abandonou-se a ideia de um lugar mais arejado e salubre, solto em uma área de jardins, ocupando o centro da praça, onde o projeto do teatro-jardim, ou seja, um teatro de verão, pudesse ser plenamente executado. Foi então localizado num terreno ao fundo da praça, onde se tinha um ângulo de visão mais amplo e melhor para exhibir o teatro na paisagem urbana (Figura 106) (VELOSO, 2002: 37).

Figura 106 – Praça e Teatro José de Alencar



Fonte: Arquivo Nirez.

¹⁴³ Esse local já havia sido indicado em 1864 para o assentamento do teatro Santa Teresa, obra provincial projetada por Adolfo Herbster, porém jamais construída (CASTRO, 1987: 222). A localização desse possível teatro aparece na Planta de Fortaleza (1888) de Adolfo Herbster (Figura 35).

Contudo, as obras só se iniciaram quatro anos depois, provavelmente em 6 de junho de 1908¹⁴⁴. Segundo Castro (1987: 222, 2010: 76), a possível demora no início das obras se deva à espera da entrega da estrutura metálica em ferro pré-fabricada; como também o grande interesse de Accioly em ter o controle pessoal sobre o empreendimento, chegando ao ponto de criar uma “directoria de construção”, em caráter extraordinário, diretamente ligada à Presidência do Estado, autoridade única à qual os empregados deveriam requisitar.

O governo gastou, de início, 150 mil réis, dos 400 mil disponíveis para usar no empreendimento, na compra, transporte e armazenagem dos 847 volumes de peças de ferro, que ficaram num galpão de 120 palmos de comprimento por 40 de largura, construído no local da obra para depositar a estrutura metálica da edificação (VELOSO, 2002: 37).

Em 1908, dois anos após a encomenda, a *civilização* chegava, encaixotada no porão de um navio, ao antigo porto de Fortaleza. Bela estrutura em ferro fundido, reunindo vários estilos, entre os quais se destacava a elegância do *art nouveau*. Mais dois anos, o novo teatro estava concluído. Foi, portanto, uma obra de autoria coletiva, que desenhava, segundo o imaginário da época, a ambição de uma elite de comerciantes exportadores-importadores, e o desejo de poder e glória da oligarquia Accioly (VELOSO, 2002: 37).

Segundo Castro (1987: 222), a primeira informação que se tem da arquitetura do Teatro José de Alencar foi apresentada em uma reportagem na primeira página do jornal governista A República¹⁴⁵, no dia 19 de maio de 1908 (Figura 107).

Figura 107 – Jornal A República (19/05/1908)



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Pública Menezes Pimentel.

¹⁴⁴ Essa data aparece pintada no forro do foyer, junto com a data de inauguração em 1910 (CASTRO, 1987: 222).

¹⁴⁵ O jornal A República (19/05/1908) encontra-se na Hemeroteca da Biblioteca Pública Menezes Pimentel.

O relato começava com o seguinte texto: “Acha-se exposta na “Livraria Araujo” a projecção do Theatro José de Alencar”, levantada pelo nosso distinto amigo e illustrado engenheiro 1.º tenente Bernardo José de Mello¹⁴⁶. Obedece ao typo dos theatros-jardins¹⁴⁷, sendo composto de quatro secções”. Após essa introdução seguia uma detalhada descrição do projeto.

A concepção do partido arquitetônico do Teatro atendia finalmente às recomendações feitas pela Comissão Julgadora do já mencionado concurso internacional de projetos, realizado no primeiro mandato de Accioly, no edital de 10/12/1897. Nesse momento, foi atualizado um guia arquitetônico para a elaboração do novo teatro. As indicações eram as seguintes: partido geral em “secções”, ou seja teatro à italiana; estrutura metálica, com material incombustível; cobertura de zinco, material leve; grossas paredes envoltórias, para defesa do barulho externo; *plafond*¹⁴⁸ de madeira, em arco ou abaulado, “a fim de atender à acústica e à elegância”. Apenas o “jardim” foi acrescentado depois, uma vez que não constava da lista anterior (CASTRO, 2010: 81).

As soluções arquitetônicas descritas no jornal A República, por Bernardo José de Mello, de acordo com Castro (2010: 80), eram:

- Plano geral do Teatro resolvido com blocos intercomunicantes, evidenciando como característica do partido a inclusão de um jardim interno;
- Blocos devidamente identificados por suas funções, como era comum nos teatros ditos à italiana;
- Opção por uma sala de espetáculos resolvida com estrutura metálica;
- Forros de madeira e paredes de alvenaria de tijolos tratados com pintura decorativa, de padrões e figuras;
- Utilização de cenários móveis, pintados, com telões de subir e descer.

Quanto ao teatro à italiana ou teatro italiano, seria a tipologia edificatória, no qual o palco e o setor dos espectadores constituem unidades independentes, com espaços destinados ao convívio social e aos serviços, setores separados fisicamente, formando assim, as “quatro secções” do Teatro José de Alencar, referidas na reportagem do Jornal A República.

¹⁴⁶ Bernardo José de Mello era cearense, nascido em Fortaleza em 1868. Pouco ou nada se sabe da sua formação no campo da arquitetura, comprovando atuação somente nos projetos do Teatro José de Alencar e do Asilo de Mendicidade em Jacarecanga, além de várias residências (CASTRO, 1987: 222).

¹⁴⁷ No projeto do Teatro, descrito na Mensagem de 1º de julho de 1908, apareceu pela primeira vez o termo ‘teatro-jardim’, porém sem uma clara definição. No entanto, afirma Castro (2010: 79), durante a construção, “com real prejuízo para o espírito do projeto”, o jardim foi praticamente eliminado, “enquanto o foyer; local de convívio elegante do Teatro, conheceu dificuldade de uso”.

¹⁴⁸ Forro da cobertura.

A tipologia arquitetônica conhecida por teatro italiano ou teatro à italiana¹⁴⁹ foi uma exigência do partido geral do projeto do Teatro José de Alencar, compartimentado em secções. Essa é uma tipologia edificatória, em que o palco e o setor dos espectadores constituem unidades autônomas e os setores ocupam posições separadas fisicamente. Segundo Castro (2010: 83-84), com o passar do tempo, na busca de ampliar as acomodações, foi gerada uma nova forma geométrica, salas com plantas ditas em ferradura, um semicírculo antecedido por um retângulo “cujo contorno ficou preenchido por lanços laterais em planos superpostos, isto é, com vários pavimentos de baixa altura (frisas, camarotes, balcões), utilizáveis pelo público [...]”. Assim compreende-se porque no Teatro José de Alencar:

[...] a *sala de espectáculos* é disposta em pavimentos superpostos, quer dizer em um 1º o pavimento terreo occupado pelas cadeiras, um (...) 2º o pavimento das frizas, (...) um 3º o pavimento dos camarotes, e (...) um 4º o pavimento das torrinhãs ou geraes. Fica também explicada a forma da *sala ou amphiteatro*, em forma de ferradura [...] (Castro, 2010: 84-85).

Claramente, pode-se observar que a própria edificação, separava de acordo com a classe social, o lugar que cada indivíduo deveria ocupar na sala de espetáculo. A distinção dos espaços eram visíveis e, ao mesmo tempo, palco de exibição da posição social do espectador.

Das “quatro secções” mencionadas, significava dizer, de acordo com Castro (1987: 224), um bloco pequeno, voltado para a praça, e outro maior, nos fundos, separados pelo “jardim” (Figura 108).

Figura 108 – Bloco da frente (Foyer) e Bloco dos fundos (Sala de Espetáculos)



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

¹⁴⁹ Na Itália renascentista, de onde vem o formato do teatro à italiana, a encenação de peças de origem erudita e a busca por espaços separados do burburinho das ruas, vinham somados a uma autosegregação cultural e social, influenciando nos fins do século XVI, a construção de edifícios teatrais inspirados nas antigas versões romanas, de forma cilíndrica, com acesso restrito (CASTRO, 2010: 83).

De acordo com Silva (1987: 224), “se constata uma conciliação entre a novidade do ferro e o tradicionalismo da alvenaria de tijolos”. Nesta técnica, foi construído o eclético *foyer*¹⁵⁰, ou seja, o bloco da frente, a caixa do palco e as altas paredes laterais, que limitam o pátio interno entre os dois blocos e sustentam parcialmente a estrutura metálica da coberta. Ainda, segundo o autor (1987: 226), parece ter havido algum tipo de temor em exibir a fachada em ferro da platéia, pois o bloco da frente, em alvenaria, serve de anteparo visual para o transeunte, não deixando de conferir singularidade à edificação a existência do pátio interno.

O *foyer* do teatro, no bloco de alvenaria que antecede o bloco de ferro, uma sala no segundo pavimento com difícil acesso, seria um local de convívio elegante, encontro e exibição da sociedade. Porém, foi transferido para o ‘jardim’ no pavimento térreo, entre os dois blocos. Embora tenha perdido as funções paisagísticas, inviabilizando a ideia original da construção de um teatro do *typo dos theatros jardins*, foi transformado em ponto de reunião do público, antes e nos intervalos dos espetáculos, desempenhando a função de *foyer*.

Vale lembrar, de acordo com Castro (2010: 137), que os grandes teatros europeus do século XIX, “com suas múltiplas funções artísticas e sociais, contavam com espaços imensos, destinados aos encontros, aos desfiles, à exposição social, à exibição de vaidades femininas”, portanto, locais ideais para as práticas das sociabilidades do homem moderno.

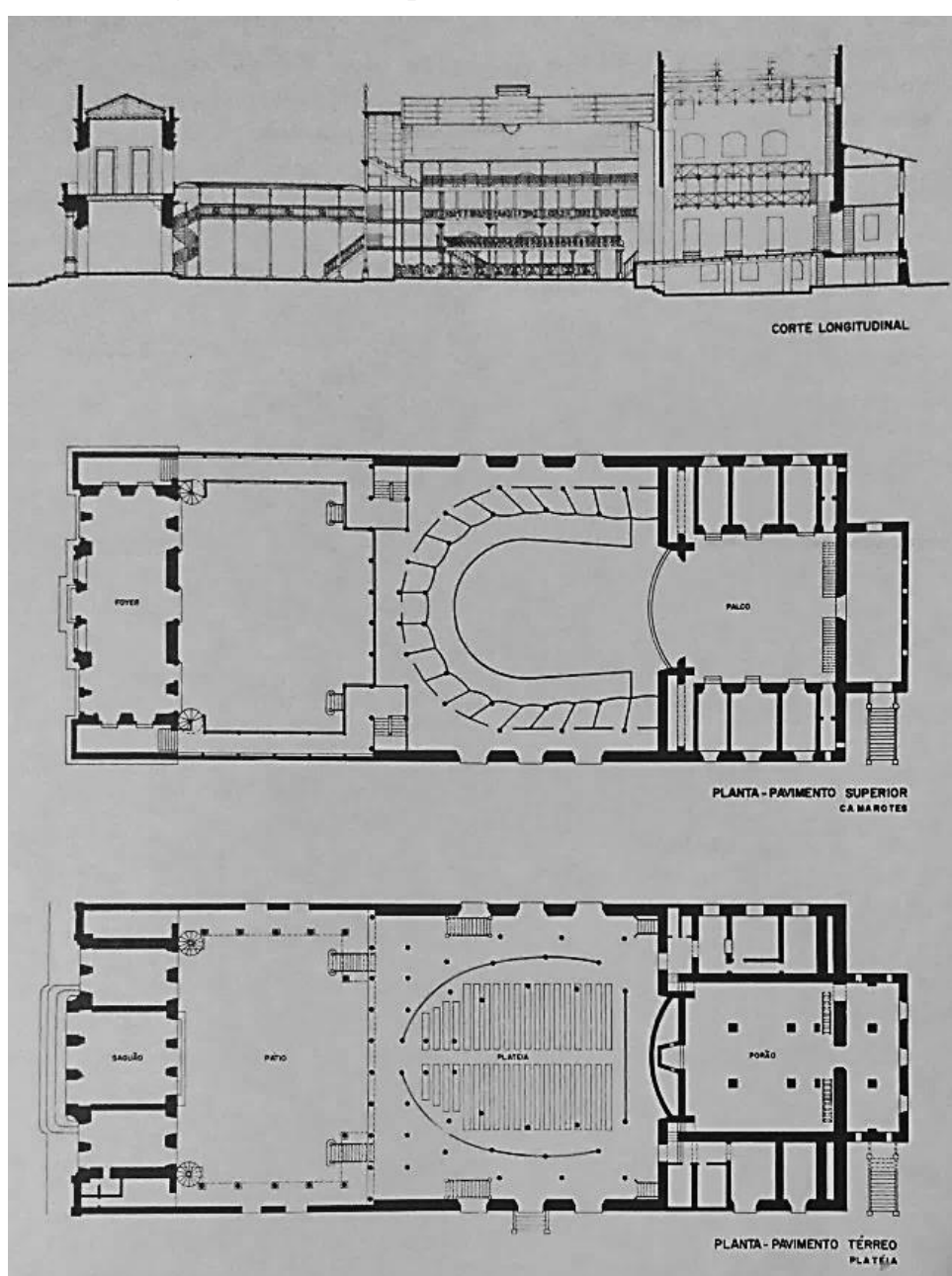
Pode ser creditada a Bernardo de Mello a coordenação da obra como “director de construção”, a autoria do projeto do bloco de acesso, ou seja, o bloco da frente, em alvenaria de tijolos, bem como o partido geral do teatro, em secções, resolvido à italiana, com palco e platéia separados. Contudo, a execução dos trabalhos delegados à empresa Walter MacFarlane, de acordo com Castro (2010: 102), “teriam sido enviadas concisas informações relativas ao terreno disponível, a par de ideias gerais extraídas das recomendações do concurso de 1897”. Nessa lógica, Silva (1987: 227-228), afirma:

Quanto à questão de autoria do impressionante projeto do teatro, repete-se a prática que parece ter sido muito comum em fins do século XIX, qual seja, a de confiar a engenheiros e arquitetos brasileiros o projeto dos edifícios nos estilos em voga, e contar com a colaboração de engenheiros e fornecedores das fábricas de componentes arquiteturais, quando se tratava de encomendar edifícios de ferro. As firmas produtoras quase sempre solicitavam dos seus clientes as medidas gerais do edifício que queriam adquirir. Em função da disponibilidade do material que possuíam em estoque – ou que poderiam produzir a preços compensadores – elaboravam um projeto que era então submetido ao cliente, já com uma estimativa de custo.

¹⁵⁰ Salão nos teatros onde o público pode reunir-se nos intervalos do espetáculo.

A descrição do Teatro, também relatada na Mensagem do Presidente do Estado do Ceará, Antônio Pinto Nogueira Accioly, no dia 1º de julho de 1908, portanto anterior à sua construção, descreve cada seção e alguns detalhes sobre os elementos de ferro. A “primeira secção” apresentava “a fachada principal para a Praça Marquez de Herval, em dois pavimentos”. Com o pavimento superior “nos dois corpos lateraes abrem-se duas janellas igualmente dispostas, com sacadas de ferro”. “A segunda secção é ocupada pelo jardim cortado por um passadiço de ferro suspenso, que liga o *foyer* aos camarotes”. Já, a “quarta secção” é a caixa do teatro, isto é, o palco e os camarins (Figura 109).

Figura 109 – Corte e plantas do Teatro José de Alencar



Fonte: CASTRO, 1987: 223.

E, finalmente, a “terceira secção”, a mais importante para esse estudo, por ser considerada a representante máxima da arquitetura do ferro, na cidade, foi descrita assim:

A terceira secção é inteiramente de ferro e aço. Compõe-se da sala de espetáculos, que, firmada em 46 columnas de ferro com travejamento de aço, é disposta assim: 1º. o pavimento terreo occupado pelas cadeiras (1ª. e 2ª. ordem) com corredores lateraes e ampla vista para o jardim; 2º. O pavimento das frizas, ou amphitheatro, em fôrma de ferradura, sacando do plano dos camarotes, em numero de 19 ao todo (destinando-se o do centro ao Presidente do estado) com vastos corredores lateraes; 4º. O pavimento das torrinhas ou geraes. Estes pavimentos deitam para o jardim, apresentando uma rendilhada fachada de ferro, com espaçosas e elegantes escadas. A fachada está dividida em tres secções: a central encerra o grande salão, fechando o frontespicio numa graciosa aza de cesto; as duas outras, pequenos arcos abatidos, encerram os corredores lateraes. A coberta dessas secções é de zinco escamado. O theatro comportará accomodações para mil espectadores, aproximadamente, em todos os seus quatro pavimentos. [...] O material foi fabricado pela importante casa Walter Max Farlane & Cº., Sarracen Fondry, Glasgow¹⁵¹, na Inglaterra.¹⁵²

Encerrava-se a matéria jornalística afirmando que dentro de um ano daquela data, estaria pronta a edificação, porém isso só ocorreu dois anos após, em junho de 1910. “[...] enviamos sinceros parabens aos nossos patricios pela realização desse urgente melhoramento nesta Capital, sem duvida um dos mais palpitantes signaes de progresso em nossos fóros de povo civilisado”.

“Um teatro de ferro traduzia bem não apenas o sonho de grandeza acalentado por Accioly, mas também o imaginário da época inspirado nos ideais de progresso e modernização da vida urbana desenvolvida nas grandes cidades europeias”, segundo Veloso (2002: 39). Ter um teatro de ferro dava a ilusão, somando-se a outros edifícios e equipamentos urbanos, de ter ingressado na civilização. Nesse sentido, de acordo com Castro (1987: 222), uma mensagem enviada por Accioly à Assembléia, no ano de 1908, oferecia algumas informações relevantes:

“Tornou-se uma verdadeira aspiração popular a construcção de uma casa de espetáculos nesta Capital. Convencido de sua necessidade e dos resultados directos que as diversões artisticas podem trazer ao nosso desenvolvimento social” ... “resolvi fundado na lei n.º 768, de 20 de abril de 1904 encomendar ao Srs. Boris Freres, de Pariz, um theatro de ferro, de accordo com a planta organizada pelo 1.º tenente Bernardo José de Melo”.

Como afirmou Accioly, a estrutura metálica do teatro tinha sido encomendada por intermédio da Casa Boris Frères à firma Walter MacFarlane & Cº., de Glasgow, na Escócia. A

¹⁵¹ Grifo nosso. A reportagem dada por Bernardo José de Mello “foram posteriormente transcritos *ipsis litteris* pelos relatórios governamentais, repetindo equívocos tais como – “Saracen Fondry”, “Glasgow, Inglaterra”, [...] dentre outros” (CASTRO, 1987: 249).

¹⁵² Mensagem dirigida à Assembléia Legislativa do Ceará em 1º. de julho de 1908 pelo Presidente do estado Dr. Antônio Pinto Nogueira Accioly. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1449/000013.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

firma escocesa era, provavelmente, uma das mais importantes fundições europeias voltada para a construção civil, com atividades iniciadas em torno de 1830. Em decorrência da importância internacional, a firma exportava seu diversificado conjunto de produtos para todas as partes do mundo, num verdadeiro processo de trocas capitalistas, por meio da produção, negociação, distribuição de produtos pré-fabricados em ferro industrializados, no qual o Brasil participava nesse sistema econômico como consumidor.

A Casa Boris controlava boa parte dos negócios internacionais do Estado, realizados por via marítima (Figura 110), dipondo de barcos, catraias, alvarengas, lanchas que efetuavam embarque e desembarque de cargas e pessoas no porto de Fortaleza, entre o costado dos navios e ponte de desembarque. Muitas vezes o governo recorria à empresa como mediadora de vários negócios, inclusive empréstimos bancários levantados no exterior. Consequentemente, recorreria aos serviços da empresa exportadora-importadora, para a intermediação da estrutura metálica do Teatro (CASTRO, 2010: 86).

Figura 110 – Propaganda da Casa Boris no Jornal A República (19/05/1908)

The image shows a collage of various advertisements from the newspaper 'A República' dated May 19, 1908. The ads include:

- CASA VILLAR:** Variados instrumentos de papel plateado, novos publicos a preço banalissimo na CASA VILLAR. Gramophones e discos para todos os gostos na CASA VILLAR. 72 RUA MAJOR FACUNDO 72.
- ARAGUARY:** O PAQUETE PARA Recebem carga viva e morta. A tratar com Os agentes BORIS FRERES Companhia de Navegação a vapor do Maranhão.
- CONTINENTE:** Recebe cargas e passageiros. A tratar com os CONSIGNATARIOS Boris Freres.
- CIGAR:** Fumo mineiro de pi Não conhece c congeneres.
- LOTÉRIAS:** Extracção Sábado, 30-50 c.
- AGENCIA GERAL:** PRACA DO FER.
- HOTEL DO BRASIL:** Aceita pensionistas e estagiários, por preços módicos.
- ENCANAMENTOS:** de 1 1/4 metro a 12000 de 2 1/2 metro a 12000.
- CINTOS:** De elasticos O que ha de mais moderno, na Casa Sobre.
- MAISON ART-NOUVEAU:** Afinação de piano.

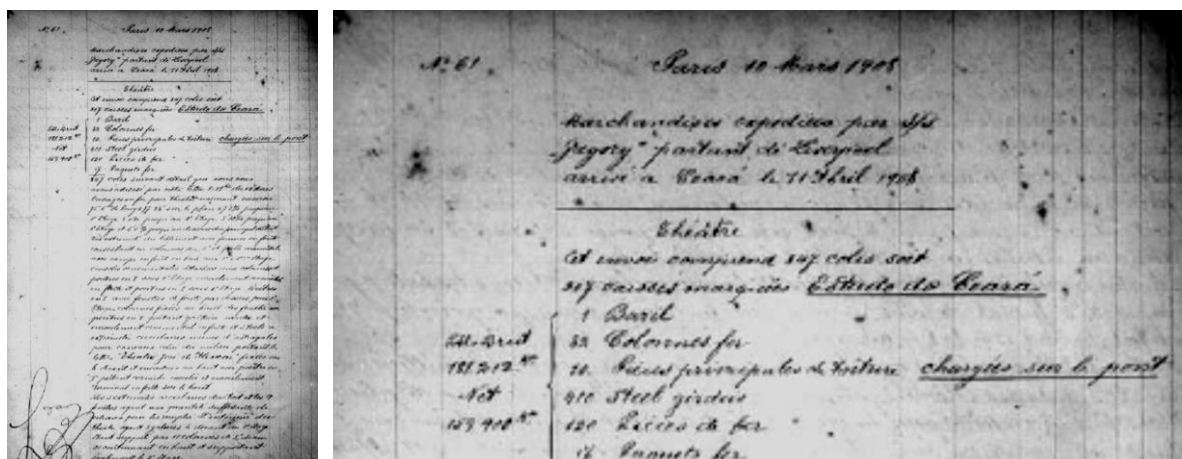
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Pública Menezes Pimentel.

A Casa Boris já tinha sido a intermediária no primeiro empréstimo feito pelo Governo do Ceará, para a construção do Teatro José de Alencar. Desta maneira, ligara-se à construção de edifícios públicos, inclusive a alfândega nova, que já tinha utilizado estruturas metálicas fabricadas pela firma de Walter MacFarlane. Então nada mais conveniente do que passar a encomenda aos colonizadores britânicos, que já eram familiarizados com a arquitetura de estruturas de ferro, pois tanto na África como na Índia já haviam desenvolvido projetos ajustados a este fim (VELOSO, 2002: 33).

Em face do volume das transações comerciais desenvolvidas pela Casa Boris, eram registradas parte considerável das operações mercantis do Ceará. Segundo Castro (2010: 86-87), o livro *Entrée de Factures de Paris* arrolava as importações da firma, numa detalhada lista de bens consumidos pela Capital, como máquinas de costura, produtos químicos, alimentos, tecidos, pianos, mausoléus de mármore desmontados, lenços femininos, entre outros.

Entre as tantas folhas do livro (Figura 111), foram encontradas por Castro (2010: 87), as *Marchandises expédiées par S/S “Gregory” partant de Liverpool arrivé à Ceará le 11 Avril 1908*, mencionando o recebimento da estrutura metálica do Teatro, com o título *Théâtre/ Cet envoi comprend 847 colis soit 207 caisses marquées Estado do Ceará. (...) 847 colis suivant détail que nous vous avons adressé par notre lettre N° 29 bis. du 12 Mars*. As três páginas do livro, referentes à fatura que acompanhava a carga, relacionavam numa lista as peças componentes do Teatro. Aparecia o valor da mercadoria e o frete, em libras, calculado em Glasgow, no dia 22 de janeiro de 1908. O documento deixava claro a intermediação da Casa Boris na transação direta com os fabricantes da estrutura, sem interferência de repartições estaduais.

Figura 111 – Fatura referente à estrutura metálica do Teatro José de Alencar¹⁵³



Fonte: CASTRO, 2010: 88.

O sistema de pré-fabricação de peças de ferro nas indústrias europeias já era bem desenvolvido, no período da importação do Teatro. Permitiam a produção em série das peças, tanto para o consumo local, como poderiam ser enviadas para os mais distantes pontos além-mar, uma das conquistas avançadas da Revolução Industrial.

¹⁵³ 1ª página (*Livre de Factures de Paris*, da Casa Boris).

Fabricadas em série, entretanto, as peças poderiam compor criações únicas, obedecendo ao projeto encomendado pelo cliente, que participava ativamente da concepção do edifício desejado, seja dando sugestões, seja mesmo concebendo o projeto em seu todo (VELOSO, 2002: 36).

Os catálogos das fundições eram fartamente ilustrados, constavam de detalhes e medidas. Um mesmo componente muitas vezes poderia ser usado em diferentes situações, de forma a oferecer ao cliente um acervo de unidades montáveis nas mais diversas combinações, composto de peças que iam do estilo clássico aos mais ecléticos. A estrutura do Teatro José de Alencar resultou desse processo cada vez mais aperfeiçoado. Antes da entrega, as estruturas eram montadas nas próprias fundições, quando eram verificadas as condições e as possíveis correções, se necessárias. A estrutura era desmontada e suas peças eram numeradas, encaixotadas e remetidas aos clientes, acompanhadas dos desenhos e instruções de montagem, e muitas vezes de uma maquete que servia de orientação no local da obra (CASTRO, 2010: 90-91).

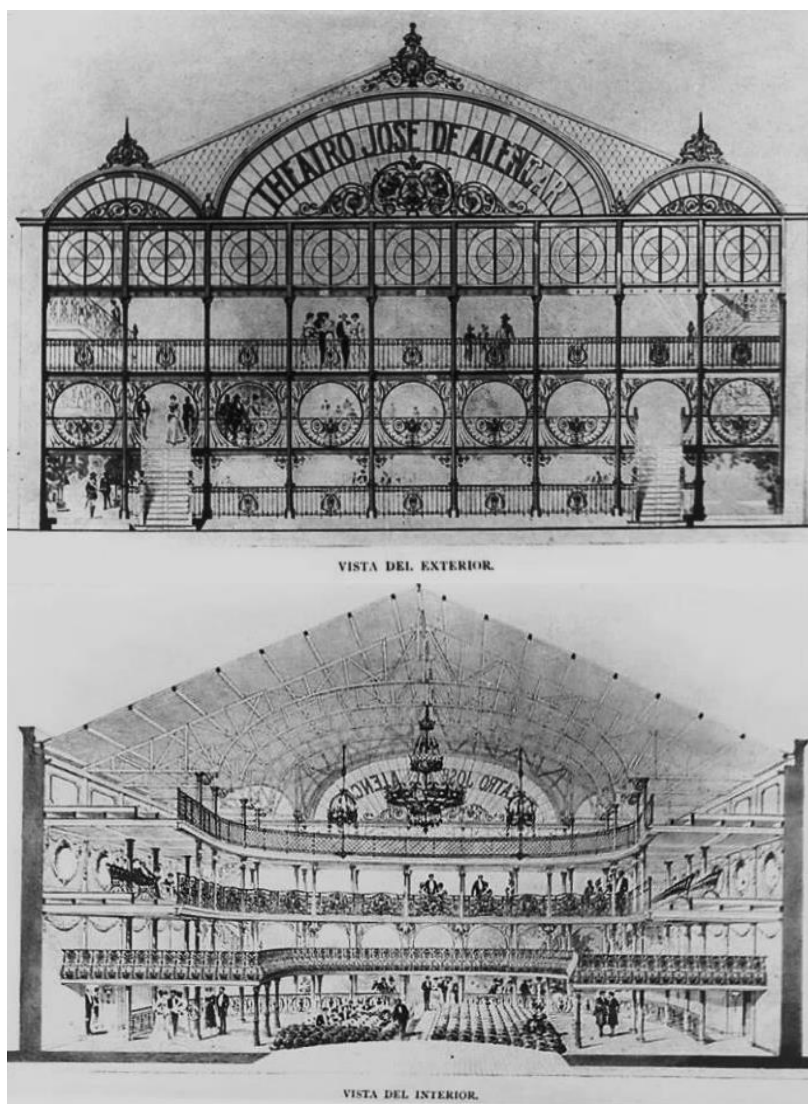
Apresentado como Teatro-Jardim, no suplemento especial denominado *Suplemento com ilustraciones de algunas obras de nuestra fabricación y construcción, escogidas entre las muchas que figuran en nuestros varios Catálogos Completos*, produzido em espanhol e editado entre 1912 e 1914, trazia entre os seus exemplos os desenhos das vistas exterior e interior da platéia do Teatro José de Alencar (Figura 112), inaugurado em 1910, em Fortaleza, portanto cerca de dois anos antes desse catálogo ser distribuído.

Numa nota abaixo das imagens, relatava a obra do teatro, como recentemente construída pela fundição, além de descrever suas características construtivas, como tamanho da edificação e peças que foram usadas no projeto da edificação; as qualidades de um teatro-jardim para as condições climáticas existentes na região da construção, foram destacadas com a seguinte informação:

“Este Teatro de Jardín fué ideado y construído recientemente por nuestra casa. Largura del frente, m. 23,7; ancho de frente a fondo, m. 23,342; altura hasta los aleros, m. 9,36; altura extrema, m. 14,93. La construcción es enteramente de acero, sostenida por columnas de hierro fundido y cercada por una barandilla de hierro fundido de diseño especial. Las escaleras también son de acero e hierro fundido. Característicos especiales son los hermosos socarrenes vidriados de los techos y su cubierta ornada de tejas de zinc sobrepuestas. Las ilustraciones dan una idea bastante clara del teatro, no obstante la escala muy pequeña del diseño. Los edificios de este tipo pueden hacerse de muchas formas diversas y tendremos mucho gusto en someter diseños y precios a los que se sirvan pedirnos estos informes, indicando en el mismo tiempo las dimensiones y otros pormenores. Ponemos

*siempre a la disposición de nuestros amigos la larga experiencia que tenemos adquirido en la ejecución de estas y semejantes construcciones.*¹⁵⁴

Figura 112 – Ilustrações do Teatro José de Alencar no Suplemento especial Walter MacFarlane



Fonte: *Suplemento com ilustraciones*¹⁵⁵.

O notável frontispício (Figura 113) do edifício em ferro do edifício da platéia se apresenta com os três pavimentos superiores acompanhados por grades de ferro fundido, cada qual com motivos decorativos diferenciados para cada andar.

[...] o guarda-corpo do pavimento das frisas exibe um delicado desenho, que lembra a linearidade e liberdade de composição da Art-Nouveau, embora ainda preserve alguma rigidez clássica, denunciada pela presença da obsessiva simetria. [...] Os desenhos do guarda-corpo desta casa são totalmente diferentes e mais parecem uma “solução” do fabricante do que do arquiteto. As grades do pavimento imediatamente superior são bem mais simples, com motivos decorativos, de inspiração semelhante aos existentes no meio de cada painel das grades do pavimento, anteriormente

¹⁵⁴ *Suplemento com ilustraciones*.

¹⁵⁵ A cópia desse suplemento especial encontra-se no arquivo do IPHAN-CE.

descrito. Esta mesma grade se estende pelas passarelas que ladeiam o pátio interno e ligam a platéia ao “foyer”. [...] o pavimento da torrinha é totalmente fechado, nesta fachada por uma esquadria de ferro e vidros colorido, formando desenhos geométricos simples, que caracterizam a arquitetura moderna (SILVA, 1987: 226-227).

Figura 113 – Frontispício



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

Internamente, os guarda-corpos das frisas, camarotes e torrinha também diferem entre si, como se tivesse a intenção de caracterizar uma certa distinção hierárquica, através da decoração dos ornamentos em ferro fundido dos guarda-corpos (Figura 114). Deixando claro, também, que muitos dos elementos em ferro pré-fabricado usados na edificação já existiam nos Catálogos da empresa, como o gradil da torrinha (Figura 115), setor que fica no terceiro pavimento e o gradil no pavimento térreo da platéia (Figura 116), que também consta no catálogo da empresa (Figura 117), portanto não são peças exclusivas do Teatro.

Figura 114 – Guarda-corpos internos

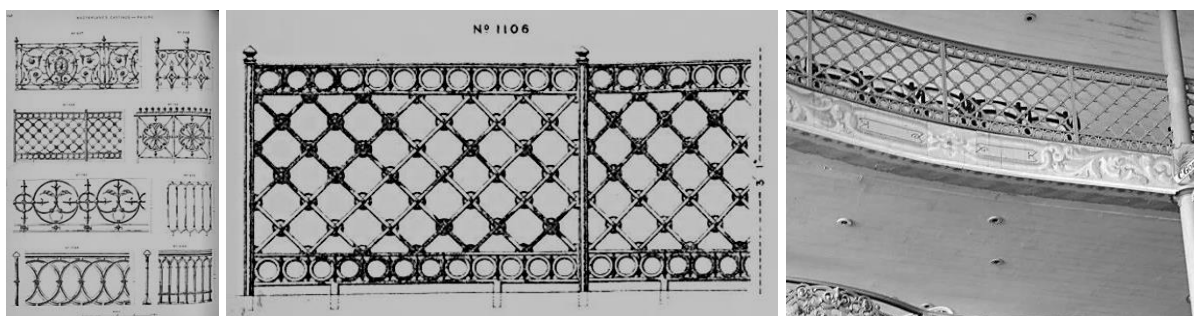


Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

[...] as frisas possuem guardas com balaústres iguais, que formam uma superfície curva e contínua. Já os guarda-corpos dos camarotes são constituídos por painéis ricamente decorados e encurvados no sentido horizontal, como a garantir a

individualidade de cada camarote. Finalmente, a torrinha está guarnecida por uma grade plana simples, sem muita pretensão plástica (SILVA, 1987: 227).

Figura 115 – Modelos de gradis e detalhe do gradil do guarda-corpo da torrinha



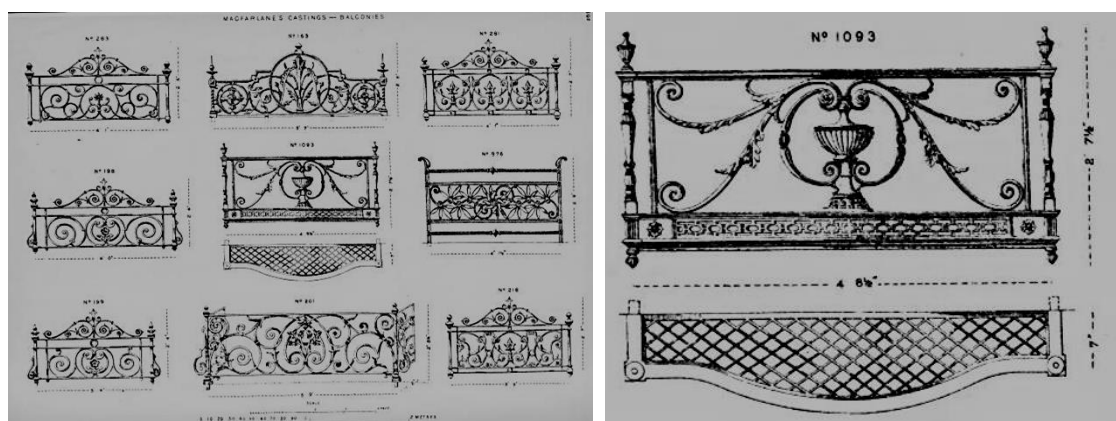
Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Vol. I.* - Elaborada pela autora, 2013.

Figura 116 – Gradil na platéia do pavto. térreo



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

Figura 117 – Modelos de gradis e detalhe do gradil da platéia no pavto. térreo



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

O Teatro José de Alencar, como a maioria das obras da fundição de Walter MacFarlane, foi montado a partir dos componentes fabricados há muitos anos. Alguns desses elementos existentes no Teatro já se encontravam nos Catálogos da empresa como pôde ser

visto, porém a fundição também fabricava componentes especialmente direcionados aos projetos específicos, como foi o caso do Teatro José de Alencar¹⁵⁶.

Exemplos de peças pré-fabricadas que são identificadas no Catálogo MacFarlane's Castings (6ª Edição - Vol. I), conforme as referências (Figuras 118, 119, 120, 121 e 122) que se seguem, mostram como essa inovação tecnológica facilitou a aquisição de produtos arquiteturais diversificados, podendo ser combinados e usados para diversos fins, de acordo com as circunstâncias e necessidades do projeto a ser edificado.

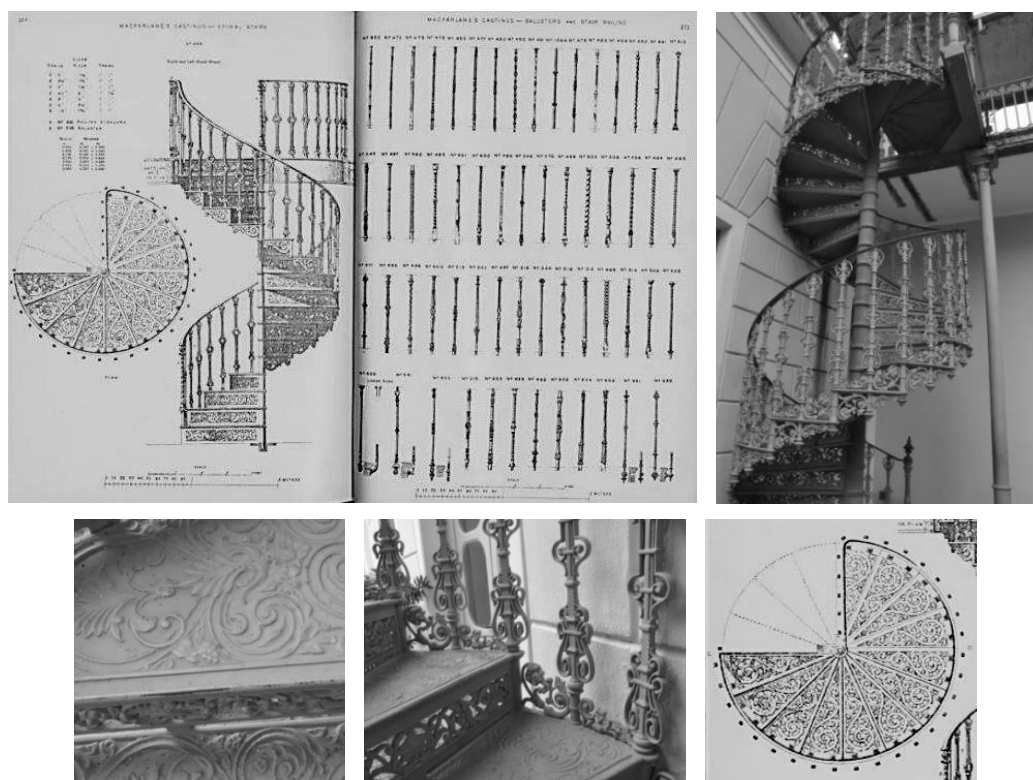
Figura 118 – Coroamento do frontispício e modelos no Catálogo MacFarlane's Castings



Fonte: Elaborada pela autora, 2013 - *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Vol. I.*

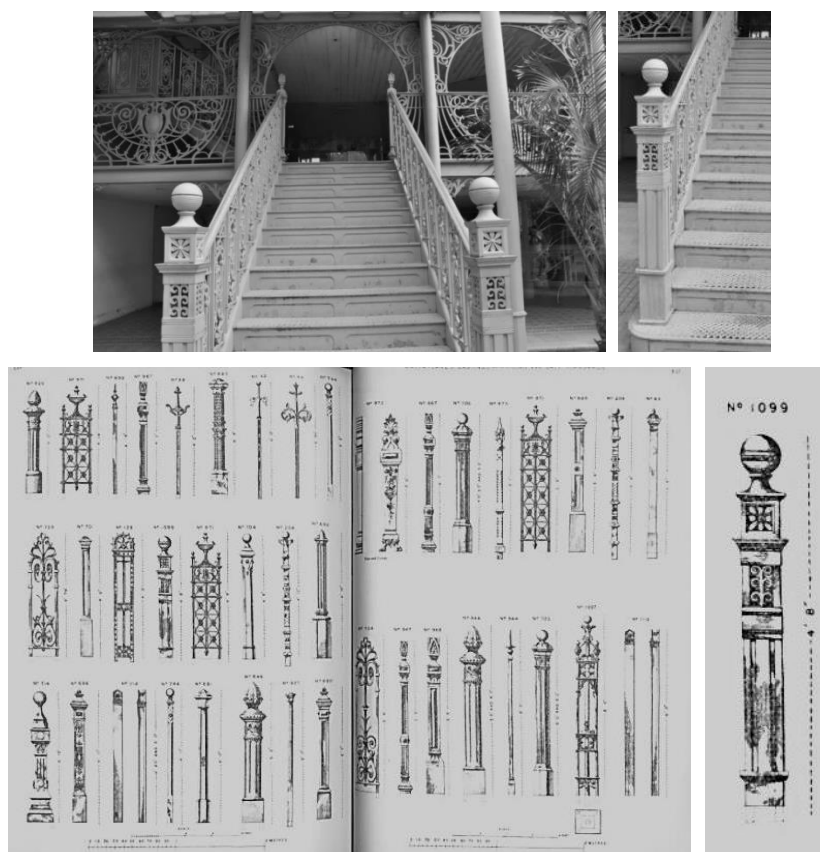
¹⁵⁶ O projeto do Teatro José de Alencar é um combinado de peças feitas especialmente para a edificação, e peças existentes nos Catálogos da empresa.

Figura 119 – Modelo de escada e guarda-corpo e escada helicoidal de acesso ao foyer



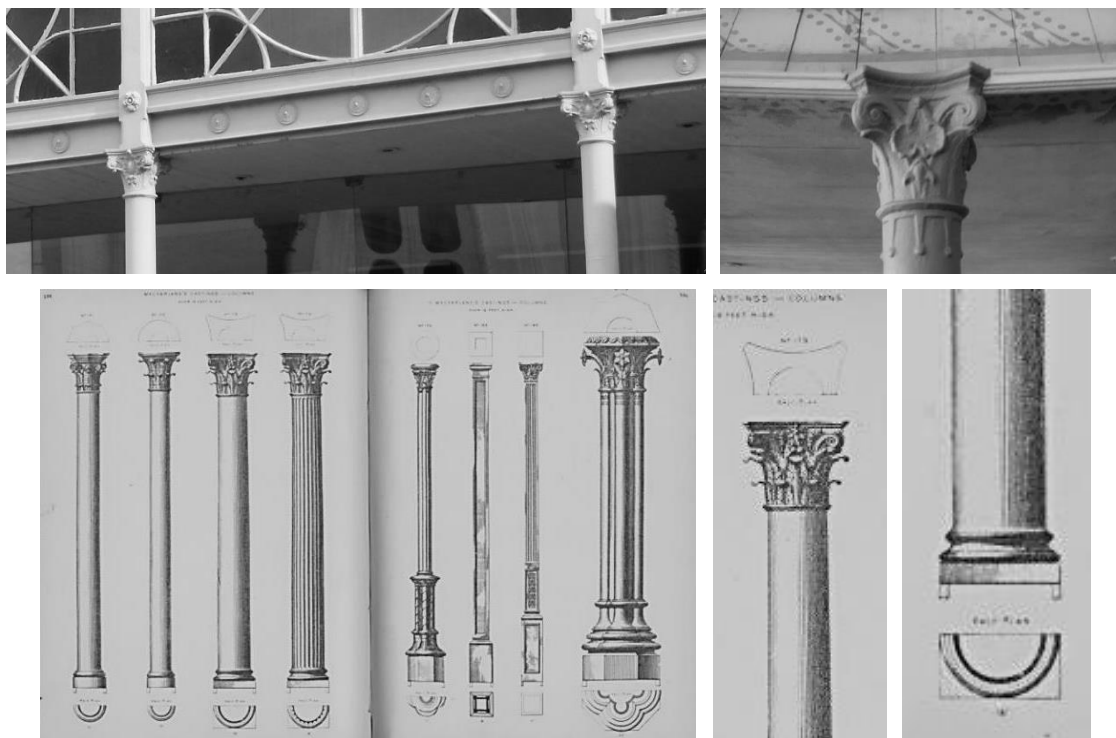
Fonte: Elaborada pela autora, 2013 - *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

Figura 120 – Escada de acesso ao 1º pavto. e modelos de coluna de corrimão



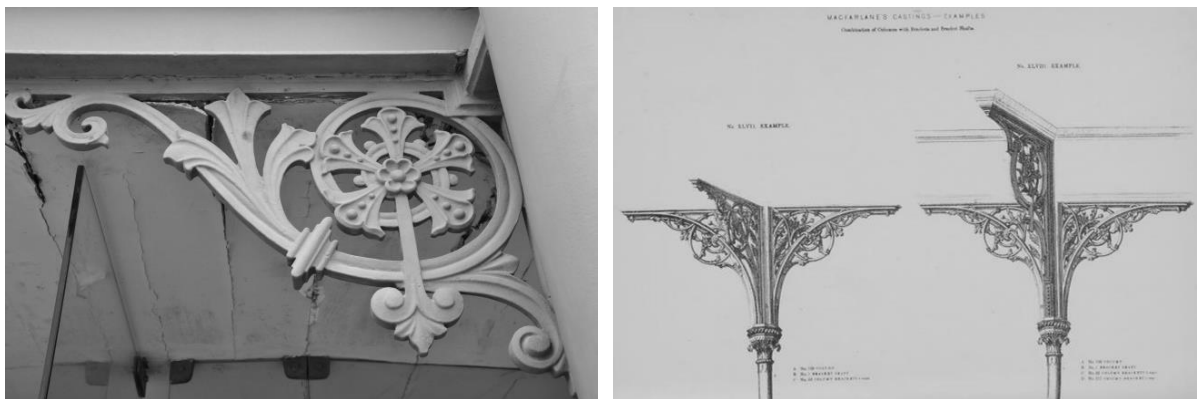
Fonte: Elaborada pela autora, 2013 - *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

Figura 121 – Colunas externa e interna e modelos de colunas semelhantes às do Teatro



Fonte: Elaborada pela autora, 2013 - *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I*.

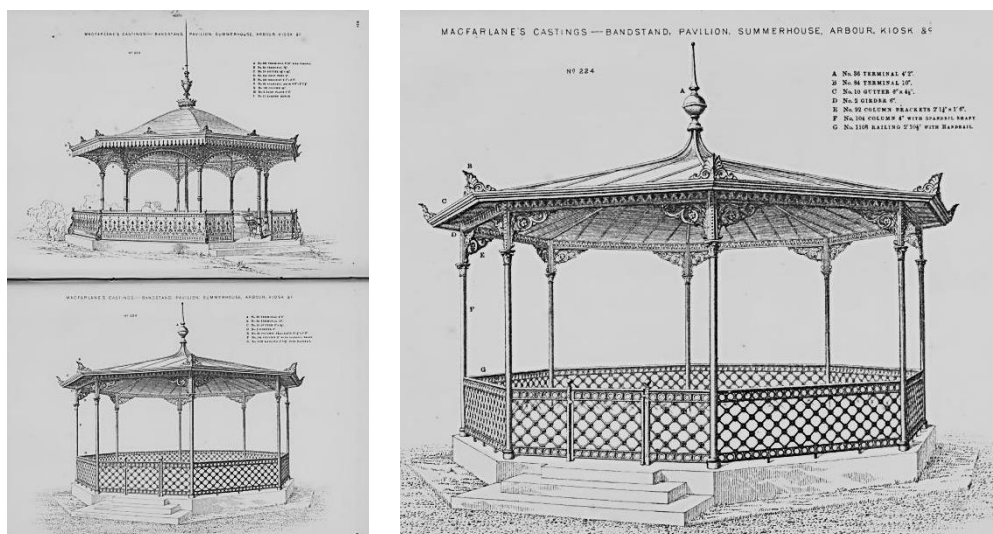
Figura 122 – Mão francesa e modelo semelhante no Catálogo MacFarlane's Castings



Fonte: Elaborada pela autora, 2013 - *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I*.

Várias outras peças pré-fabricadas de ferro, que estão na edificação, também podiam ser identificadas nos catálogos de venda da empresa, aplicadas em coretos (Figura 123), varandas, cercas de túmulos, portões, entre outros. Segundo Castro (2010: 91), além da variedade de ofertas de gradis, portões, portas, janelas, divisórias, avarandados, balcões, dosséis, equipamentos hidráulico-sanitários, arremates diversos, marcas heráldicas, letras, entre outros componentes de ferro, existia um catálogo específico de Walter MacFarlane, que apresentava 140 tipos de colunas, que poderiam ser adquiridas em variadas dimensões.

Figura 123 – Gradil similar ao do 3º pavto. (torrinha) do Teatro José de Alencar em Coreto



Fonte: *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I.*

Para evitar falsificações, a marca da empresa também era gravada em suas peças (Figura 124), deixando claro que eram fabricadas em sua fundição.

Figura 124 – Coluna da estrutura do Teatro com a marca do fabricante gravada em relevo



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

A decisão de importar um teatro de ferro parece ter sido a vontade de ser moderno a todo custo. E no caso dos produtos da arquitetura do ferro, receberam no Brasil uma receptividade positiva, para a qual podem ser expostas duas hipóteses, ou seja, o material permitia participar do mito do progresso como, também, proporcionava a construção de estruturas modernas e belas (FABRIS, 1993: 137).

A inauguração do Teatro José de Alencar ocorreu em 17 de junho de 1910, marcada por uma programação que incluiu números de música e inúmeros discursos oficiais,

entregue ao público pelo presidente do Estado, Nogueira Accioly, através de um longo discurso proferido por Júlio César da Fonseca.

Tudo fora feito de maneira a emprestar a maior importância possível à recepção do prestigioso chefe político. Formaram o Batalhão de Segurança e os alunos do Liceu, realizaram-se espetáculos de gala em todos os cinemas, os cafés foram ornamentados, bandas de música alegravam a cidade com retretas, fogos de artifício subiram ao ar em várias oportunidades, e o Palacete Guarani regurgitou com um banquete de 200 talheres. A cerimônia inaugural contou com o alto mundo oficial e o escol da sociedade. O teatro, feericamente iluminado, oferecia um aspecto soberbo (ARARIPE¹⁵⁷, 1957 apud VELOSO, 2002:42).

Do lado de fora, na Praça Marquês do Herval, a festa continuava, de acordo com Azevedo (2010: 83), “o povaréu não continha o entusiasmo”, com rodas de fogo, foguetes, morteiros e girândolas, “num verdadeiro milagre pirotécnico”. Ainda, de acordo com autor (2010: 84), a praça em frente ao teatro era, naquela época, “um verdadeiro “Jardim de Afrodite”, todo plantado de rosas, dalias, borboletas e mais uma infinidade de flores e crótons”, tudo muito bem cuidado e regado por possantes chafarizes; enormes colunas com capitéis coríntios que sustentavam grandes jarros chineses com variadas espécies de plantas; e um belo coreto no centro da praça, onde a Banda da Polícia Militar executava sempre às quintas-feiras belas partituras.

O escritor e memorialista Otacílio de Azevedo, em Fortaleza Descalça, descreve sua participação na grande inauguração oficial do Teatro, a convite do cenógrafo Gérson Faria. Como artista e pintor que era, descreveu minuciosamente o local de cada pinturas e o artista respectivo, que se encontrava na edificação.

Do lugar¹⁵⁸ onde estávamos, eu e Gérson aspirávamos o cheiro das tintas à óleo do enorme casarão, pintado recentemente por José de Paula Barros, Raimundo Ramos (Cotoco), Jacinto Matos e ainda João Vicente – pintor que imitou, nas paredes que ladeiam as portas, o mármore de Carrara. O painel, que representa uma apoteose a José de Alencar, veio do Rio de Janeiro. É obra do consagrado pintor Rodolfo Amoedo. Jacinto Matos pintou, ainda todos os florões do teto que imitava alto-relevo, entrelaçados de rosas [...] Paula Barros pintou as três Artes: Pintura, Poesia e Música. Ramos Cotoco foi o autor das frisas, onde se leem os nomes das obras de José de Alencar. [...] (AZEVEDO, 2010: 83).

A aparência formal do Teatro José de Alencar, especificamente nos elementos decorativos, traduzia o gosto da época. Na Mensagem dirigida à Assembléia Legislativa do Ceará em 1º de julho de 1910, pelo Presidente do Estado, Nogueira Accioly, depois de inaugurado o teatro, aparecem empregados na descrição da edificação, termos tais como

¹⁵⁷ ARARIPE, J.C. Alencar. In: **O Teatro, Seu Passado e Suas Glórias**. Jornal O Povo, 26 de março de 1957.

¹⁵⁸ Otacílio de Azevedo e Gérson de Faria ficaram na “torrinha” do Teatro, ou seja, no terceiro pavimento, segundo o autor, espécie de terceira classe, local destinado “aos de poucos recursos” (AZEVEDO, 2010: 82).

“estilo corinthio, preceitos do mesmo estylo, sacadas de ferro, estylo Renascença, platibanda de frontão interrompido, cabeça de mulher emoldurada numa concha”, de acordo com Castro (2010: 102). Observa-se, portanto, uma mistura tipológica, tão presente no ecletismo. Conforme o autor, existe uma mistura de proposições formais, que também se encontram nos componentes metálicos importados da sala de espetáculos.

Essa mescla morfológica denominada ecletismo arquitetônico se encontra tanto no projeto de arquitetura como nos elementos decorativos do Teatro, que tinham alto valor e o poder de conferir o enobrecimento da obra. O Teatro José de Alencar resulta da própria data em que foi construído, nesse sentido:

[...] Afirma-se pela tipologia teatral eleita, à italiana, caracteriza-se pela diversidade dos materiais, do ferro ao tijolo e à madeira, bem como pela variedade de elementos decorativos. Realização complexa, patenteia referências de procedência francesa, desenvolvidas consoante versões locais, além de apresentar contribuições formais britânicas, recebidas diretamente das origens e restritas à parte metálica (Castro, 2010: 104).

Os elementos metálicos no interior do teatro faz perceber um grande *mélange* decorativo, ou seja, uma mistura formal que no Teatro atinge as soluções construtivas, nos elementos de sustentação com alvenaria de tijolos e ferro fundido; no travejamento com elementos de madeira e aço; nas cobertas da edificação, com telhas de zinco, telhas cerâmicas francesas e telhas de canudo (CASTRO, 1992: 79).

A estrutura metálica do Teatro José de Alencar mistura elementos compositivos no estilo Art Nouveau¹⁵⁹. A fachada de ferro em arcaria em leque e guarda-corpo com detalhes diferenciados em cada andar, além de amplos panos de vitrais coloridos em desenho geométrico (Figura 125).

¹⁵⁹ Nessa época difundia-se na Europa o estilo Art Nouveau, que desde os fins do século XIX e início do século XX se manifestou nos países que alcançaram certo nível de desenvolvimento industrial. Instaurou entre eles um regime cultural e de costumes quase uniforme, apesar das ligeiras variações locais, e de caráter explicitamente moderno e cosmopolita. Foi um fenômeno tipicamente urbano, que nasceu nas capitais e se difundiu para o interior. Interessava a todas as categorias dos costumes: o urbanismo de bairros inteiros, a construção civil em todas as suas tipologias, o equipamento urbano e doméstico, a arte figurativa e decorativa, os adornos, o vestuário, o ornamento pessoal e o espetáculo. “O Art Nouveau, enquanto estilo moderno, corresponde ao que, na história econômica da civilização industrial, é chamado de o fetichismo da mercadoria” ARGAN (1992: 199).

Figura 125 – Detalhe da Fachada de Ferro do Teatro José de Alencar



Fonte: Levantamento Gráfico do Teatro José de Alencar¹⁶⁰ - Elaborada pela autora, 2013.

Colunas de fuste liso, encimadas por capitéis coríntios e mãos francesas conchoidais, à Luís XV e diversos tipos de gradis internos: com decoração singela em retícula diagonal; com formas decoradas com cupidos e guirlandas; com palmetas estilizadas; e também com ânforas e decorações neoclássicas ao estilo Adams. Além de escadas, que lembram a arquitetura naval, com apoios de corrimão arrematados por esferas (Figura 126), no estilo Luís XIV (CASTRO, 1987: 226-227).

Figura 126 – Detalhe do arremate do corrimão da escada



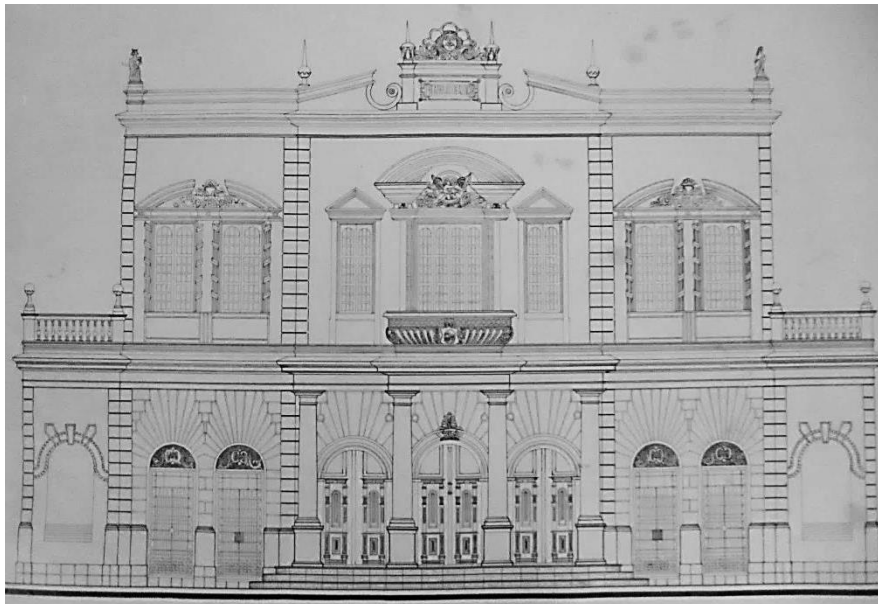
Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

O bloco do *foyer* também reúne elementos das mais diversas origens formais. A estatuária teve emprego contido, aparece apenas no bloco da frente, na fachada principal (Figura 127). De um modo geral, de acordo com Castro (2010: 108), peças escultóricas como

¹⁶⁰ Os originais do levantamento arquitetônico se encontram no Arquivo Iconográfico do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará.

as usadas na fachada do Teatro, “eram vendidas em série, cópias de modelos antigos ou recriações neoclássicas”.

Figura 127 – Fachada eclética do bloco do *foyer* do Teatro José de Alencar



Fonte: Levantamento Gráfico do Teatro José de Alencar¹⁶¹.

De acordo com Fabris (1993: 134), “a ideia dominante do século XIX é de que a arquitetura deve ser representativa, de que deve evidenciar através da forma exterior e da estrutura o status de seu ocupante, seja ele Estado, seja ele o indivíduo particular, [...] não é por acaso que sua manifestação mais importante se concentra na fachada”, ou seja, pode-se dizer que o gosto da elite dirigente local era reproduzido também através de modelos arquitetônicos importados da Europa. Observando-se as práticas e as representações da arquitetura eclética nesse período, em Fortaleza, pode-se ver o uso da arquitetura como meio de distinção social e símbolo de poder de uma elite urbana.

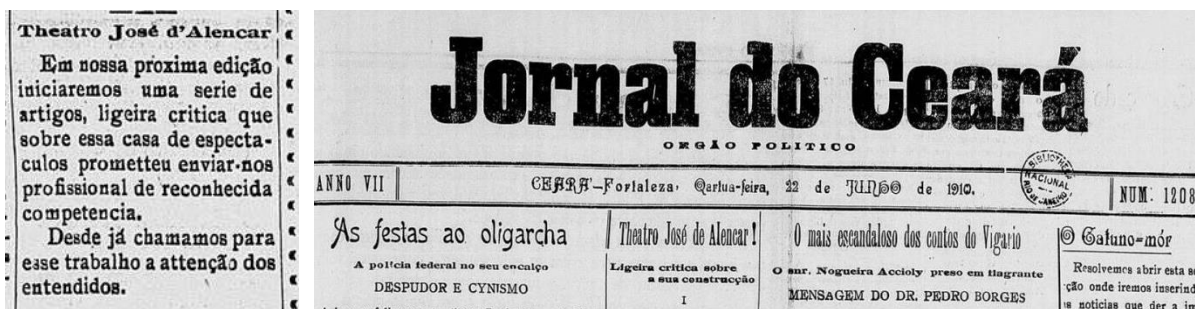
A arquitetura do ferro, as pinturas decorativas e ornamentais dos interiores no vestíbulo, *foyer* e *plafond*, bem como a própria cenografia do palco, além das ornamentações escultóricas, do exterior da edificação de alvenaria, demonstram como o teatro estava inserido nesse contexto arquitetônico da época, portanto, uma obra enquadrada na arquitetura eclética.

Em vista disso, dias após a inauguração oficial do Teatro, que ocorreu em 17 de junho, uma série de cinco artigos foi publicada com o título *Theatro José de Alencar* –

¹⁶¹ Os originais do levantamento arquitetônico se encontram no Arquivo Iconográfico do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará.

Ligeira crítica sobre a sua construção, no *Jornal do Ceará*¹⁶² (Figura 128), sempre na primeira página do periódico. Anunciadas em 20 de junho de 1910, as críticas à construção do novo edifício foram publicadas entre 22 de junho e 1º de julho de 1910.

Figura 128 – *Jornal do Ceará* (20/06/1910) e (22/06/1910)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional.¹⁶³

No primeiro artigo publicado, a crítica I¹⁶⁴, foi feito um julgamento da fachada do bloco de alvenaria, que abrigava o vestíbulo e o *foyer*. Os estranhamentos causados pelo estilo da construção ficaram evidentes na crítica a seguir:

[...] Começaremos *in primo loco* pela fachada principal, a parte que chama logo a atenção do publico. Esta não obedece a nenhuma ordem architectonica; si é de estylo hebraico, grego ou romano; si ogival, arabe ou mourisco; si renascença, pompadour ou contemporaneo. É uma mistura de um tudo, uma salada de enfeites adornando paredes, arcos plenos em portas largas com platibandas, e arcos abatidos em portas estreitas. Pode ensemble, agradar á vista, não duvidamos, mas vê-se logo que por alli não passaram os vestigios da arte de Miguel Angelo ou Vignole. O estylo de qualquer obra dizem os grandes mestres, deve indicar, em um relance d'olhos, o fim a que é destinado. Elle deve ser adequado, majestoso, imponente, forte e elegante, simples na sua ornamentação. Isto de columnas torsas e capiteis sobrecarregados, frontões curvos, rectos e quebrados, cornijas quejandas, podem ser, quando misturados, uma *bonita cousa*, mas não é tecnico, e nem nunca o aconselharam os profissioaes distinctos. E aquella parte central do balcão, e aquella cornija sem proporções com toda aquella plethora de arabescos, com anjos se abraçando, e por cima de tudo um monstro fazendo carêta e de boca escancarada!!!! (*JORNAL DO CEARÁ*, ed. 1208, 1910: 1).

Ao contrário de certa moderação conferida às partes externas e aos poucos relevos decorativos, a pintura ganhou destaque significativo nos interiores do Teatro. Os trabalhos de pintura ornamental, comuns nas edificações da época, geralmente recorriam a padrões aplicados às paredes, por repetição. Os pintores possuíam coleções de modelos, empregados

¹⁶² O *Jornal do Ceará* era um periódico de oposição ao governo Accioly.

¹⁶³ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=231894&pasta=ano%20191&pesq=theatro>>.

Acesso em: 07 jul. 2013.

¹⁶⁴ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=231894&pasta=ano%20191&pesq=theatro>>.

Acesso em: 07 jul. 2013.

nas cores de sua escolha ou conforme o desejo dos proprietários. Muitos dos motivos dos padrões decorativos eleitos eram inventados pelos artistas, ou geramente eram retirados de livros e fotografias, adaptados de desenhos de papel parede, material importado que chegava a Fortaleza e era divulgado aos interessados em livretos de amostras. Este tipo de ornamentação foi adotado nos forros e paredes do vestíbulo, no *foyer* e na sala de espetáculos do Teatro (CASTRO, 2010: 110-11).

Sobreposta às partes internas do bloco da frente e da sala de espetáculos, consoante a significação utilitária dos espaços, a decoração pictórica, tanto figurativa como ornamental, conheceu clara divisão entre o vestíbulo e o foyer, por sua vez, diversa daquela vista na sala de espetáculos (CASTRO, 2010: 109).

Na sequência de artigos publicados no Jornal do Ceará¹⁶⁵, depois da inauguração do Teatro, os elogios aos artistas pintores aparecem na edição do dia 29/06/1910. Porém já tinha havido uma visita anterior pelo jornal, ao Teatro, ainda em construção, sendo divulgados em um pequeno artigo, em 28/03/1910, enaltecimentos quanto a beleza das pinturas no interior da edificação.

Particularmente convidados pelo inteligente artista J. Paula Barros visitamos o salão de concertos do theatro José de Alencar, ora em construcção, salão que os entendidos appellidaram *Foyer*. [...] Todo esse bello serviço de decoração que logramos apreciar, quiça o melhor do theatro pela unidade de sua concepção, foi exclusivamente projectado e executado pelos habéis artistas J. Paula Barros e Ramos, aquelle de nome já feito fóra de Estado, este o conhecido e estimado bohemio da nossa rapazeada. A decoração do estylo da “Renascença”, appropriadissimo á sala, pois que o edificio em que ella se acha é do mesmo estylo, embora pesado de archivoltas atuídas de ornatos. No tecto se acham, no centro de paineis fronteiros, dois belissimos e fieis retratos de Alencar e Carlos Gomes; os paineis são orlados com esses ornamentos volteados, terminando em cabeças de animaes e bustos de mulher, que Raphael amorosamente empregava em seus trabalhos. Os tons são agradaveis, azeitonados, simples, serios e frios; nenhum matiz quente desmente o effeito do conjuncto; as sombras são bem applicadas – frias sobre fundos frios. A ornamentação magnificamente bem acabada. O foyer, como lá rosnam os conhecedores, é das mais bellas peças do theatro (*JORNAL DO CEARÁ*, ed. 1771, 1910: 2).

Sobresahe, em grande evidencia, a pintura do resto do edificio. Tudo que diz respeito a semelhante serviço está feito com arte, com primor; é distincto, é completo é perfeito. Este trabalho faz honra aos artistas que o conceberam e que objectivaram. Não há multiplicidade de Côres; tudo é harmônico, tudo se casa bem. Os pinceis, que deslisaram sobre as telas, tiveram habilidade, tiveram inspiração. Não podemos nos furtar ao desejo de citar os nomes destes dous distinctissimos patricios nossos: os snrs. Jacintho Gomes de Mattos e José de Paula Barros. O primeiro fez quasi toda a pintura, a do corpo central do thetro, que é a mais trabalhosa, a de mais valor; o 2.º fez parte daquella e propriamente a pintura do foyer (*JORNAL DO CEARÁ*, ed. 1211, 1910: 1).

¹⁶⁵ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=231894&pasta=ano%20191&pesq=theatro>>.

Acesso em: 07 jul. 2013.

Como comprovam os artigos publicados no Jornal do Ceará, as pinturas do vestíbulo do *foyer* (Figura 129) foram executadas pelos pintores da cidade, José de Paula Barros e Raimundo Ramos, este mais conhecido pelo apelido Ramos Cotoco. A autoria dos trabalhos também é comprovada com as assinaturas de ambos, no forro do espaço, em 1910, ano de inauguração do Teatro.

Figura 129 – Pintura decorativa no forro do vestíbulo do foyer



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

Na sala de espetáculos (Figura 130), do Teatro, o pintor pernambucano, criado no Ceará, Jacintho Gomes de Mattos aproveitou o perfil “abaulado” do “forro inteiro” de tábuas de madeira para a realização de uma perspectiva zenital, além de frisos feitos por moldagem. Aparece a assinatura do artista no forro do Teatro, datada de 1909.

Figura 130 – Pintura decorativa no forro da platéia



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

Nesse sentido, “se o Ecletismo no Brasil era uma cópia e se a cópia era perfeita, não deveria ter raízes locais, pois era fruto de outras condições socioeconômicas” (REIS FILHO, 1983: 186). Os que afirmavam o rigor da cópias eram os que produziam e consumiam

essa arte, portanto, segundo o autor, da perfeição das obras e do uso dependia a perfeição da “civilização” tanto dos usuários, como dos criadores. Neste contexto, o ecletismo arquitetônico encontraria aceitação numa sociedade em ampla transformação, pois o capitalismo nacional começava a impor novas normas de ação e alterava as velhas relações com o mundo rural, num país que cada vez mais queria se distanciar do passado colonial.

O Teatro José de Alencar integrou-se rapidamente à vida social, cultural e política da Capital e do Estado, tornando-se o local preferido para sessões solenes, convenções políticas, conferências, festejos de formatura, shows de música popular, além de suas funções específicas teatrais, evidentemente (CASTRO, 2010: 143).

Para tanto, acredita-se que foi concebido um projeto arquitetônico de características monumentais para a época, por intermédio dos materiais de construção empregados, referenciados como de alta qualidade nas suas amplas e inovadoras instalações, considerados característicos do progresso que se buscava. Dessa forma, essa representação estava também no aspecto formal da edificação e na sua plasticidade, muito valorizadas pelas elites locais daquele tempo. O teatro impressionava seus visitantes com sua arquitetura eclética, que conciliava a inovação das técnicas industriais e ao mesmo tempo a tradição dos estilos, tornando-se símbolo do status que a cidade reivindicou para si. Nessa lógica, o ecletismo é também a representação, ou seja, a teatralização da vida. Percebe-se que além das funções práticas, o teatro também exercia a função de representação, retratando a mentalidade da elite de Fortaleza.

4.3 ARQUITETURA DO FERRO – ECLETISMO, HIBRIDISMO E TRADUÇÃO CULTURAL

“Para os doadores, qualquer adaptação ou tradução de sua cultura parece ser um erro, enquanto que os receptores podem igualmente perceber seus próprios ajustes como correção dos enganos”.

(BURKE, 2003: 60)

Entre as origens do ecletismo arquitetônico, está a crise de identidade que aflingiu a burguesia europeia no século XIX, em particular a França. Ocorreu o que se poderia

denominar uma desorientação estética, numa época de rápidas e grandes transformações sociais, econômicas e tecnológicas, anunciadas desde as décadas finais do século XVIII. “À falta de criação de formas próprias, novas, os arquitetos tentaram buscá-las no passado, próximo ou já distante”, afirma Castro (2010: 104).

Essas realizações eram disseminadas pela *École de Beaux Arts de Paris*, e acabaram por constituir um *mélange* formal, ou seja, uma mistura de estilos antigos, num exercício de historicismo¹⁶⁶, posteriormente conhecido por ecletismo arquitetônico, chegando-se à conclusão de que não apenas se deveriam reproduzir isoladamente os estilos antigos, mas selecionando-se neles o que parecesse melhor (CASTRO, 1987: 214).

Contudo, a nova posição amplia-se, logo, para além das formas clássicas; convenção por convenção, o mesmo tratamento é aplicável a todo tipo de forma do passado, àquelas medievais, exóticas etc., produzindo os respectivos *revivals*: o neogótico, e neobizantino, neoárabe, e assim por diante. Os escritores anglo-saxões chamam a este movimento, em sua forma mais ampla, de *historicism*, que se poderia traduzir literalmente como “historicismo” [...] (BENEVOLO, 2004: 29).

O termo ecletismo indica a combinação de diferentes estilos históricos em uma única obra. É utilizado na arquitetura para denominar as obras que têm características de outras obras e construções, de diversos tipos, buscando uma mistura, um novo conceito, sem necessariamente produzir um novo estilo a ser seguido. Seria um movimento mais específico relativo a uma corrente arquitetônica do século XIX. Tal método baseia-se na convicção de que a beleza ou a perfeição pode ser alcançada mediante a seleção e combinação das melhores qualidades das obras dos grandes mestres.

[...] devemos entender o Ecletismo como sendo toda a somatória de produções arquitetônicas aparecidas a partir do final do primeiro quartel do século passado, que veio juntar-se ao Neoclássico histórico surgido por sua vez como reação ao Barroco. [...] primeiramente vieram as obras neogóticas em contraposição às neoclássicas e dessa coexistência inicial é que veio à tona no panorama arquitetônico a expressão filosófica Ecletismo, que designava primordialmente a tolerância a duas ideias ou dois comportamentos concomitantes. Depois do Neogótico, vieram outros néos formando a grande corrente historicista [...]. Até podemos dizer: seria a liberdade ou a licença de criar, de misturar ornamentações próprias de estilos definidos regionalmente pela Europa afora. Nessa hora, explicar o Ecletismo é buscar a miscelânea (LEMO, 1987: 70).

As novas técnicas de construção tinham resolvido inúmeros problemas espaciais impostos pela sociedade industrial emergente; embora surgisse certa discriminação quanto aos novos materiais de edificação, tais como o ferro, incorporado com maiores ou menores

¹⁶⁶ Relacionando o historicismo com as mudanças econômicas e sociais e com os desenvolvimentos subsequentes, esse movimento pode dar uma abertura para o futuro, uma vez que consentiu em adaptar a linguagem tradicional às novas exigências que irão conduzir ao movimento moderno (BENEVOLO, 2004: 29).

disfarces às grandes obras, principalmente as que exigiam vãos maiores, muitas vezes encobertos por artifícios ornamentais.

A modernidade da arquitetura no século XIX expressou-se, essencialmente, na linguagem do novo material construtivo: o ferro. [...] As concessões à estética tradicional, compreensíveis nesse período, só podem ser admitidas nos fins do século XIX como um recuo diante da força da tradição. Não se pode, evidentemente, subestimar o papel representado pelo mercado consumidor satisfeito pelos produtores, que, submetidos pelo gosto eclético, se esmeravam em diversificar seus estoques com a maior variedade de estilos (SILVA, 1991: 6-7).

Fruto da Revolução Industrial, “o ecletismo é a linguagem eufórica da liberdade calcada na nova tecnologia”, e “só ele resolveria coerentemente os novos programas arquitetônicos” (LE MOS, 1987: 70). Nessa lógica, afirma Fabris (1987: 283):

[...] o ecletismo denota um descompasso profundo entre a instância econômica, audaciosa e inovadora e a instância estética, prudente e prevalentemente voltada para o passado, numa atitude que lembra o “gosto do antigo” [...]. O valor estético do antigo é sempre derivado: nele nega-se a produção industrial, transcende-se o êxito econômico, transformado em social, graças a signos simbólicos, culturalizados e redundantes. O antigo legitima o êxito social, conferindo foros de hereditariedade a uma classe adventícia [...] que não possui, entretanto, a cultura refinada daqueles aristocratas, cujo lugar estava ocupando.

Dessa forma, a Revolução Industrial em andamento na Europa fez surgir o problema de forma compatível com a nova sociedade, e repercutia ainda de modo indireto na economia do Brasil. Nesse caso, as condições de desenvolvimento das correntes ecléticas no País são particulares. Segundo Reis Filho (1983: 183), “a adoção de elementos construtivos produzidos industrialmente e de padrões formais capazes de assimilá-los, dentro das soluções tradicionais, significava, nessas condições, ao mesmo tempo um avanço da tecnologia e o reforço de laços tipo colonial”.

Colocando-se na posição de importadores de equipamentos e conhecimentos arquitetônicos, os construtores brasileiros tendiam a assumir as funções de espectadores, a posição passiva de quem apenas assimila sem elaborar. Em face das polêmicas que pudessem decorrer do processo de elaboração, a posição mais fácil seria certamente a do ecletismo, a conciliação. Situados diante das responsabilidades da escolha, diante das alternativas que se colocavam para a arquitetura europeia de seu tempo, diante de vários estilos – do neogótico, neorromânico, do próprio neoclássico – caminhos que eram abertos para solucionar os problemas alheios, os construtores e usuários da arquitetura do Brasil optavam pela solução tecnológica mais perfeita, reduzindo a forma a um plano secundário. Reforçam-se, portanto, os fundamentos do ecletismo arquitetônico europeu, tendo em vista, porém, os objetivos das camadas sociais que iriam utilizá-los no País (REIS FILHO, 1983: 183-184).

Exemplar arquitetônico de maior importância no estilo eclético e representante da arquitetura do ferro na Capital, sem dúvida, é o Teatro José de Alencar, construção iniciada em 1908 e inaugurada em 1910, na gestão da oligarquia acciolina. Sem o desenvolvimento da

tecnologia nacional suficiente, não havia condições, na época, de projetar, nem mesmo executar, uma estrutura metálica como a do teatro. De acordo com Castro (1987: 226), “em tal instância seria mais justo creditarmos a Mello o partido geral do teatro, bem como o bloco fronteiro à praça e da caixa do palco. O projeto da platéia, a notável estrutura metálica, sem dúvida, se deve aos engenheiros anônimos de Walter MacFarlane & C^o.”

As exigências de porte estilístico e *status* convencional nos teatros conduziu à paradoxal solução do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, onde à frente de teatro de ferro para jardim, importado da Escócia e erguido em 1908-1910, colocou-se prédio eclético, feito pelo 1^o tenente-engenheiro Bernardo José de Melo, a fim de exercer as funções de *foyer* e fachada solenes, ‘dignos’ do Brasil de então (ZANINI, 1983: 438).

A obra de arquitetura eclética do Teatro resulta da própria data em que foi construído, da variedade de materiais, do ferro ao tijolo e à madeira, e também pela diversidade de elementos e ornamentos decorativos. Consoante o gosto da época, o projeto do Teatro recorreu às concepções vigentes, que relacionavam arquitetura com pintura e escultura¹⁶⁷. Realização complexa, com referências de procedência francesa, mas desenvolvida e traduzida mediante versões locais pelos arquitetos, artistas e construtores brasileiros. Nessa lógica, de acordo com Burke (2003: 58), o termo “tradução” tem a vantagem de enfatizar o trabalho feito por indivíduos ou grupos para domesticar o que é estrangeiro, com o uso de estratégias e táticas empregadas, ajustadas e moldadas às condições locais. Contudo, a estrutura de ferro fabricada e importada da Escócia teve adaptações já em sua origem quanto às condições climáticas em que seria implantada.

A fusão de linguagens, característica do ecletismo na arquitetura, proporcionou a produção de artefatos híbridos, ou seja, a combinação de elementos de diferentes tradições na mesma peça. Esse processo de apropriações e adaptações, próprio do Ecletismo, já ocorria nas fábricas europeias que produziam os elementos e peças arquiteturais em ferro pré-fabricadas, com a finalidade, de oferecer aos compradores um enorme vocabulário ornamental e artístico, representado pela liberdade de escolha estilística e aberto às múltiplas visões históricas. Tudo isso, também, disponível para ser exportado e adaptado aos mais diferentes lugares e condições culturais, higiênicas e climáticas pelo mundo. Os construtores e fundidores eram criativos e racionais, utilizavam engenhosos sistemas de construção inéditos, resultando numa enorme economia e integrados à revolução que se operou nessa área, nos séculos XIX e XX,

¹⁶⁷ “Em consequência da intensa demanda da clientela burguesa no século XIX e nos anos iniciais do século XX, as três artes passaram a ser ensinadas conjuntamente em uma mesma instituição nas chamadas Escolas (Academias) de Belas Artes, centros de proposição e propagação do ecletismo arquitetônico” (CASTRO, 2010: 106).

“ficando a mistura de estilos nos ornamentos das fachadas e superfícies desta nova maneira de construir”, segundo Costa (2001: 92-94).

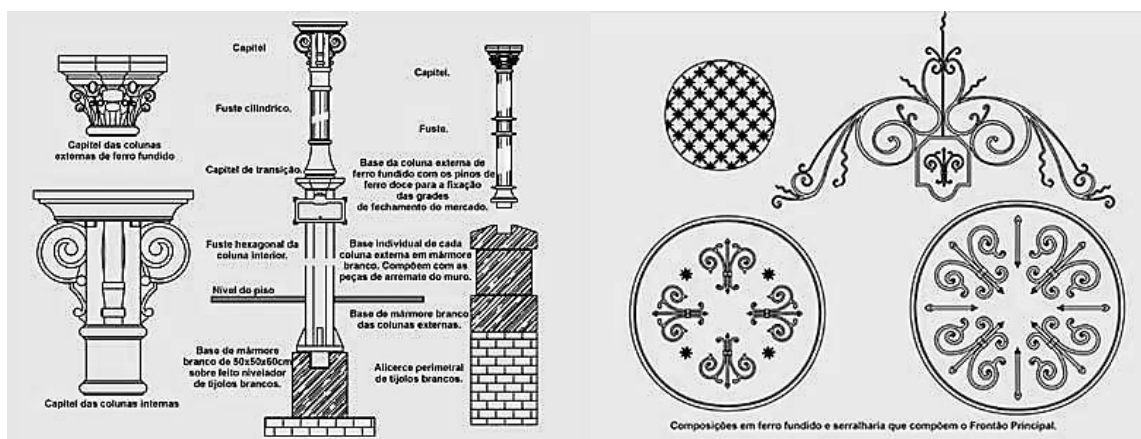
Habitados que estavam ao uso de catálogos, os construtores permitiam-se misturas que eventualmente resultavam em uma nova ordem, a chamada ordem decorativa construtiva, de características bastante específicas. Muitas vezes isso resultou em conjuntos interessantes mas, em outras, certamente justificou as críticas enfiadas dos modernistas (COSTA, 2001: 91).

Isso retratava a crise de identidade estética do período, dominada em parte pelo historicismo e o próprio fato de se poder “escolher” um estilo de construção entre a variedade oferecida, “impensável em outras épocas”, refletindo a falta de conexão entre função e estética, muitas vezes vistos em determinados programas arquitetônicos (KÜHL, 1998: 78).

A procura de uma nova linguagem que se adequasse ao material e à estética de uma sociedade industrial em intensa transformação, levaram a pesquisas formais que acabariam por se desvencilhar de referências históricas, sendo questionados todos os princípios de beleza até então consagrados. A arquitetura do ferro foi também importante para o desenvolvimento, na construção, dos conceitos e da prática da industrialização e pré-fabricação. Foi integrada a lógica industrial tanto no fabrico das peças quanto no canteiro de obras, procedimento até então estranho aos processos construtivos (KÜHL, 1998: 79).

Nas construções metálicas feitas para países em desenvolvimento, ou mesmo os colonizados, havia, na maioria das vezes, a exportação das referências e modelos europeus, representando a política expansionista e imperialista europeia e pouco ou quase nunca existia a tentativa de integração da arquitetura local. Por se tratar de estruturas pré-fabricadas, os modelos (Figura 131) já chegavam prontos para serem montados, inicialmente recobertos “por uma fachada de alvenaria, para finalmente, mostrar-se por inteiro em alguns edifícios”, segundo Kühl (1998: 78).

Figura 131 – Peças pré-fabricadas em ferro do Mercado da Carne



Fonte: CAPELO FILHO; SARMIENTO, 2003: 43 e 50.

Fruto do progresso e da indústria, ferro e alvenaria misturavam-se em sua composição, o primeiro representava o aspecto técnico-funcional, a segunda determinava o decoro e o ornamento. A Igreja do Pequeno Grande tem sua estrutura metálica totalmente revestida por fachadas em alvenaria; já o Teatro José de Alencar tem a estrutura metálica da sala de espetáculos encaixada em três fachadas de alvenaria, ficando o frontispício totalmente à mostra. Edificações estas que foram planejadas e produzidas na Bélgica e na Escócia, respectivamente, cujas estruturas metálicas e componentes pré-fabricados em ferro foram importados diretamente desses países. O Mercado da Carne (Figura 132), importado da França, se enquadra no exemplo de edificação com estrutura metálica que se mostra por inteiro, ou seja, não possui uma fachada em alvenaria, que esconda sua arquitetura de ferro.

Figura 132 – Fachada pré-fabricada em ferro do Mercado da Carne



Fonte: Oficina de Projetos S/S Ltda.¹⁶⁸

Nessa lógica, pode-se considerar a partir de Burke (2003: 23), que o o estilo eclético na arquitetura ou a mistura de estilos pode ser uma forma de hibridismo cultural, ou seja, um processo de hibridização, que envolvem artefatos, práticas e povos. Segundo o autor (2003: 24), a arquitetura proporciona muitos exemplos de artefatos híbridos, construções que podem empregar artefatos da região com tradições locais combinados com elementos ou estruturas importadas. Trazendo o exemplo para a arquitetura do ferro, pode-se ver que muitas dessas construções ao serem enviadas para países de clima tropical, eram adaptadas e já sofriam modificações na matriz, ou seja, na própria fundição europeia. Nesse sentido, parece crer que houve adaptações nos projetos arquitetônicos das três edificações metálicas pré-fabricadas em ferro importadas, com relação ao clima tropical da cidade de Fortaleza.

O Mercado de Ferro já veio adaptado para o clima dos trópicos, com aberturas para ventilação, venezianas de madeira e gradil de ferro ao redor da construção; enquanto na

¹⁶⁸ Disponível em: <<http://www.ofipro.com.br/trabalhos/htmls/mercadopinhoes.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2014.

Europa era mais comum o uso do vidro para iluminação e proteção do clima frio. Já, a Igreja do Pequeno Grande, embora não se possa concluir a intenção do projetista, o projeto arquitetônico é composto de várias aberturas de portas nas laterais da edificação, acompanhando a modulação da estrutura metálica, talvez com propósitos de ventilar o interior do edifício (Figura 133).

Figura 133 – Adaptações para ventilação - Mercado - Teatro - Igreja



Fonte: Elaborada pela autora, 2013.

O próprio Teatro José de Alencar foi projetado para ser um teatro-jardim, com abertura nas laterais e frente da edificação metálica voltada para um espaço aberto. Com frontispício em estrutura metálica, o projeto foi concebido para cidades tropicais, viável apenas para climas semelhantes ao de Fortaleza, pois era vazado, ficando o edifício aberto na sua fachada frontal. A empresa escocesa Walter MacFarlane & Co. idealizou o projeto do teatro para ser implantado repetitivamente, em diversas cidades do mundo, influenciada por uma situação internacional de grande expansão do Império Britânico. Era um tipo de projeto que se destinava à América Latina, Caribe, Ásia, Índia, África, entre outros lugares, onde quer que o Império Britânico houvesse imposto sua presença. Segundo Silva (1991: 8), a indústria europeia precisava diversificar seus produtos para ganhar o mercado internacional, formado em grande parte por países situados em regiões tropicais”. Além disso, ainda segundo o autor (1991: 8):

O recente hábito de viver ao ar livre nos bulevares, nas praças ajardinadas e nos “passeios públicos”, limitado na Europa ao curto verão, assumia outro significado nos trópicos, daí a proliferação de equipamentos urbanos em ferro, dos quais se destacavam as fontes artificiais de água e os quiosques, ou coretos.

Contudo, na série de artigos publicados pelo Jornal do Ceará, a crítica III, do dia 27/06/1910, comenta que o Teatro não foi feito para o clima de Fortaleza. Embora, o projeto enviado pela fundição escocesa Walter MacFarlane, destacado no Catálogo publicado pela

empresa posteriormente à inauguração do Teatro, cerca de 1912, descrevia a edificação como um teatro-jardim¹⁶⁹ apropriado para climas tropicais.

[...] O theatro não é próprio para o nosso clima. É de uma construção pesada, pesadissima mesmo. O calor alli é insupportavel, mesmo durante o dia. Há pouca ventilação, parecendo mesmo que não se cogitou de semelhante problema, tal a falta de accessorios capazes de alimentar uma aeração conveniente á saúde e necessaria sob todos os pontos de vista. Onde é que existem alli aberturas em portas, janellas e oculos capazes de fornecerem um volume de ar equivalente a 60 mil metros cubicos por hora que é tanto quanto se reputa necessario para uma renovação energica do precioso, fluido e que corresponde ao coeeficiente minimo de 40 metros cubicos por cabeça e naquelle mesmo intervallo de tempo? Nem mesmo portas e janellas lateraes foram collocadas, porque dizem que a acustica ficaria assim comprometida. Eis ahi uma novidade que nunca foi cogitada pelos entendidos. O theatro da Paz, no Pará, todos os theatros do mundo, afamados pela bôa acustica, teem portas lateraes, que aumentam a tiragem de ar, e que são convenientes para uma evacuação rapida em caso de incendio. Deus me livre que para se obter bôa audiçãõ, houvesse necessidade de collocar os espectadores em estufas (JORNAL DO CEARÁ, ed. 1210, 1910: 1)¹⁷⁰.

O extremo calor que fazia também à noite, no interior da sala de espetáculo, era devido a mais um inconveniente, à iluminação a gás carbônico, em local com poucas aberturas para facilitar a circulação de ar. Além disso, só era permitido o acesso ao Teatro de trajes de gala para as mulheres e terno e gravata para os homens. Comentado na crítica IV, publicada no Jornal do Ceará¹⁷¹ em 29/06/1910, elogios à surpreendente iluminação do Teatro, mas a crítica foi rigorosa quanto ao calor insuportável que ela causava.

A illuminação é magnifica, profusa. Todo o theatro, quando illuminado, é um céu aberto, imponentissimo. Os aparelhos esplendidos, o foco central artisticamente trabalhado. Infelizmente muito mal dispostas as arandelas. Collocaram-nas tão baixas que uma pessoa assentada na cadeira da frisa fica com os miollos a ferver, e ao levantar-se da mesma cadeira necessariamente tem de desviar a cabeça para não abalroal-as. É durante a noite, quando accesos todos os bicos, que se pode avaliar bem o quanto são insuficientes as aberturas de ventilação pela temperatura esnegalesca, incommoda, torturante e doentia, que se sente naquelle meio, realmente celestial pela sua claridade deslumbrante, e tão identico ás caldeiras de Belsebuth. O suor torna-se copioso. [...] Não será nunca uma casa de diversões completa e propria para nosso clima intertropical, quando muito uma bem acabada officina para explorar a terrosa industria dos resfriamentos e quiça as molestias que nestes tem a sua causa primordial (JORNAL DO CEARÁ, ed. 1211, 1910: 1).

A originalidade do Teatro José de Alencar tem essa característica única, que é atípica nos teatros, ou seja, a curiosa divisão em dois blocos separados por um pátio intermediário, que funciona como um ambiente de espera ao ar livre. Essa passagem dos

¹⁶⁹ Ver subtópico 4.2.3 deste capítulo.

¹⁷⁰ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=231894&pasta=ano%20191&pesq=theatro>>.

Acesso em: 07 jul. 2013.

¹⁷¹ Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=231894&pasta=ano%20191&pesq=theatro>>.

Acesso em: 07 jul. 2013.

espectadores pelo pátio interno, antes da chegada à platéia, em noites amenas, nos momentos que antecedem os espetáculos, e também nos intervalos entre atos funciona como um agradável ambiente de estar, muitas vezes fazendo o papel de um grande *foyer*, onde os espectadores circulam e praticam as sociabilidades. Dois prédios independentes e arquitetonicamente estranhos um ao outro, mas que se completam desde sua origem, em 1910. Essa estrutura de teatro se conserva até os dias de hoje.

Porém, segundo Castro (1992: 80), “apesar de tantas divergências morfológicas, o Teatro José de Alencar evidencia um resultado harmonioso e elegante, raras vezes atingido no País em obras de igual filiação no período”. A aparência arquitetônica e o tratamento cromático dos interiores resultaram em um conjunto leve e harmonioso, bem diferente de composições mais pesadas, vistas em alguns teatros da época, fazendo uma comparação com o Teatro Amazonas¹⁷², ainda de acordo com Castro (2010: 115).

Desenvolveu-se entre os brasileiros um mundo contraditório, transformado frequentemente com a introdução de novidades oferecidas pela tecnologia e pelas relações de dependência para com o capitalismo estrangeiro (CASTRO, 1987: 214). Ainda, nessa dialética, Reis Filho (1983: 185), considera, que o Brasil estava criando condições de receptividade para todos os aspectos da tecnologia da era industrial, no qual a arquitetura eclética determinava uma conciliação que facilitava essa transformação, assimilando as inovações aos padrões anteriores. Segundo o autor, o Ecletismo na arquitetura do Brasil foi “conciliação e progresso”, “tradicionalismo e progresso”, ou seja “ordem e progresso”. Nessa lógica, de acordo com Fabris (1993: 135), a questão do Ecletismo, “não implica em conhecimento da tradição anterior e sim o rechaço radical dos vestígios coloniais que persistiam no país”.

Nas condições correntes de produção e uso, porém a cópia sob a inspiração do Ecletismo era apenas um fenômeno formal, por intermédio do qual se abriam condições, simultaneamente, para a introdução de elementos mais atualizados e necessários ao aperfeiçoamento das construções e para a preservação, pela adaptação, dos valores já obsoletos, segundo os quais se estabeleciam as relações entre o Brasil como país fornecedor de matérias-primas ao mercado internacional e os países mais industrializados, de cuja “civilização” aqueles agentes sociais procuravam ser os representantes mais avançados e a cujos interesses estavam necessariamente vinculados (REIS FILHO, 1983: 187).

Embora na Europa a ornamentação eclética destas peças já estivesse com o prestígio comprometido, com arquitetos e críticos de países produtores atacando duramente o

¹⁷² Inaugurado em 1896, destaca-se também pelo estilo eclético de sua estrutura e os detalhes únicos de sua cúpula.

modo como os fundidores manipulavam os ornamentos e os estilos, esse julgamento não fez o menor sentido para as cidades brasileiras como Manaus, Belém, Fortaleza e São Paulo, que importaram edificações inteiras pré-fabricadas em ferro, nessa época (COSTA, 2001: 100-101).

As aspirações das administrações regionais, assim como as do público, estavam muito mais voltados para obtenção de edifícios quase prontos, pré-fabricados, que desempenhassem bem sua função, seja de mercado, teatro, estação ferroviária, ou simplesmente de símbolo da modernidade e progresso, podendo ser construído em pouco tempo e tendo o apelo da visualidade europeia. Por não serem fabricados no Brasil, acrescentavam a esses atributos o fato de serem raros e de provirem geralmente de indústrias do mais alto nível técnico, que mantinham contratos com firmas importadoras (COSTA, 2001: 101).

Os novos meios de divulgação, o surgimento de uma sociedade de massa, a expansão das ideias liberais, os encontros entre os estrangeiros e a população local impõem à arquitetura outras tarefas que não as tradicionais. Novas formas de produzir, construir e consumir, a partir das influências europeias, aceleradas pelo tempo das trocas econômicas entre cidades e países, transformaram as práticas comerciais locais, bem como a introdução de novos materiais construtivos industrializados introduzidos nos ambientes internos e externos das edificações, modificando o modo de habitar, de trabalhar, de vestir, de comer, de beber, de lazer e diversão.

Nesse sentido, a vida material do processo civilizador capitalista se expande pelo mundo, trazendo, também, para Fortaleza as melhorias urbanas impulsionadas pela produção e comercialização do algodão, a partir da década de 1860. Ocasinou para a cidade o conforto da iluminação à gás carbônico, os bondes puxados a burro, o trem, o telefone, o cinema, a conservação dos alimentos e a proximidade do consumo, devido à implantação do sistema ferroviário e aperfeiçoamento dos navios de grande tonelagem. Modificaram o cotidiano da população, impostos por um modelo de bem-estar e estar bem no mundo, disseminado pelos países europeus, produtores de bens industrializados que, segundo Freitas (2014b: 10), facilitavam a circulação das mercadorias e sua consequente tradução.

Um dos aspectos importante da tradução cultural é a cultura material, as coisas, as mercadorias e a sua apropriação de momentos e sociabilidades diversas. Da praça de compra e de venda ao consumo público, privado, do acordar ao deitar, do amor ao ódio, do repouso ao suplício as mercadorias estão lá. Elas não só fazem parte do que é mais visível, mas do que define o processo civilizador capitalista (FREITAS, 2014b: 3).

Sempre que ocorre uma troca cultural pode-se falar metaforicamente de uma “zona de comércio”, onde “dois grupos dessemelhantes podem encontrar uma base para o

entendimento mútuo”, trocar itens ao mesmo tempo em que discordam sobre a importância do que é trocado (BURKE, 2003: 70). Ainda, segundo o autor, existem locais específicos que são favoráveis à troca cultural, sobretudo metrópoles e fronteiras. Nessa época, Fortaleza, não era uma grande cidade, mas era a Capital e hegemônica em relação às outras cidades do Estado, com um porto marítimo que a ligava com diversas cidades e países, fazendo dela um importante local de troca cultural e da presença de diferentes grupos de imigrantes ligados ao comércio de importação-exportação.

A presença maciça de imigrantes no país nas últimas décadas do século XIX, portadores de novos costumes e concepções, instituídos ao novo “habitat” é de fundamental importância na definição da arquitetura brasileira nos fins do século XIX. O critério de gosto da elite dirigente desejava reproduzir no Brasil tipos e modelos admirados na Europa. Após a implantação da República no país, o “desejo de ser estrangeiro” tomou conta do Brasil, com os lemas “progresso, indústria, capital, modernização”. Uma noção de prosperidade que contrastava com a realidade tensa do período (FABRIS, 1993: 136).

A vontade de ser moderno a todo custo faz aceitar com entusiasmo os produtos de uma indústria, que, na Europa, eram as mais das vezes disfarçados para não empanarem com seu “mau gosto” o brilho da arquitetura representativa. É o caso dos produtos da arquitetura do ferro, que recebem aqui acolhida positiva, para a qual podem ser aventadas duas hipóteses: trata-se de um material industrial que permite participar do mito do progresso; proporciona a construção de estruturas modernas, necessariamente belas (FABRIS, 1993: 137).

A valorização da cidade como vitrine da civilização exigiu a mudança dos espaços urbanos e a permanência das elites na definição desses espaços, incentivando o surgimento de novas formas que permitissem o conforto ou que favorecessem a exibição das classes dirigentes, que se apropriaram das áreas mais valorizadas. Com a importação da própria organização formal da arquitetura, seria a transposição da vida social de uma Europa para os trópicos. A assimilação de novos costumes e hábitos sociais europeus no uso dos espaços direcionados ao lazer, ao entretenimento e às compras, com seus exteriores e interiores europeizados, contribuíram para atender aos desejos de civilização e progresso de uma elite urbana em ascensão, que também buscava a modernidade, que muitas vezes era constituída de temporalidades que não eram suas. Surgia, assim, uma nova forma de exibição de conforto e de novas práticas sociais das classes dirigentes.

As representações do mundo social [...] embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As lutas de representações têm

tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 2002: 17).

Neste sentido, Reis Filho (1983: 186) afirma que a “arquitetura não é um simples dado das condições de existência social. Ela é realizada pelos agentes sociais, com alvos socialmente definidos”. Ou seja, de acordo com o autor, quem produz ou faz o uso da arquitetura vê em suas partes ou no seu conjunto, representações e significados, que são socialmente identificados.

A arquitetura não é uma consequência direta das condições sociais porque então, para condições sociais idênticas, haveria sempre a mesma arquitetura. Ela é uma forma de viver, de ir ao encontro da realidade, procurando transformá-la segundo os alvos sociais dos agentes. Pode, portanto, adquirir significados contraditórios, segundo grupos sociais pelos quais é utilizada. Mas sempre e necessariamente, se não é caso particular, isto é, se é utilizada por grupos sociais e tem generalidade, é porque adquiriu significado social para o grupo (REIS FILHO, 1983: 186).

Parece crer que adaptar e traduzir, significar e simbolizar não foi tão difícil, quando se tratava de inovação tecnológica, como a arquitetura do ferro pois, nesse momento, praticar o que vinha de fora era assimilar quase sem questionamentos. Nesse sentido, de acordo com Silva (1991: 8) “a novidade da arquitetura do ferro era bem-vinda, com o deslumbramento e o aplauso fácil dos ingênuos consumidores da técnica “superior”.

A vaidade de possuir uma edificação em ferro na cidade superava todos os problemas que pudessem existir, inclusive as circunstâncias que cercavam a importação dessas estruturas, ligadas ao período de exportação de matéria-prima, como o algodão no Ceará, através do porto de Fortaleza. O jogo de interesses existia, pois a maioria dessas estruturas metálicas foram importadas pelos poderes municipal e estadual, fazendo do país um ótimo mercado para as indústrias europeias. Os contatos diretos entre a elite da Capital com os comerciantes estrangeiros resultou na assimilação de influências e a incorporação de inovações concebidas em países considerados como modelos a serem seguidos e favoreceu a utilização de edificações inteiramente importadas com o emprego de elementos pré-fabricados em ferro, reforçada pelos laços de dependência financeira.

As razões práticas e culturais contraditórias das classes que compõem o capitalismo se expandem pelo mundo, na proporção dos contatos. Uma técnica desenvolvida num determinado país, ao se transformar em mercadoria, passa a circular e fazer parte da paisagem do circuito mundial do capitalismo modificando o cotidiano. A expansão cria a economia-mundo, a civilização do capitalismo (FREITAS, 2014a: 19).

Nesse sentido, a arquitetura do ferro era consumida naturalmente, apesar de algumas críticas, era aceita e traduzida como um modelo de civilização capitalista, numa nova lógica urbana. Na qual a cultura importada e a cultura local se associam participando de uma experiência híbrida do processo civilizador capitalista, que tem ainda como elementos, segundo Freitas (2014a: 20), acumulação de capital material e de capital simbólico, vida material, intelectual e ético-espiritual, corpo e psique, indivíduos e sociedade.

Nesse último capítulo dessa pesquisa foi analisado como se deu a entrada das peças e estruturas metálicas pré-fabricadas de ferro no Ceará, em forma de pontes, estradas de ferro, equipamentos urbanos e edificações completas. Com a chegada dos comerciantes estrangeiros, modificações sociais e urbanas foram introduzidas na Capital, ajustando a população e os espaços da cidade para a inserção da arquitetura do ferro em Fortaleza. Compreendeu-se como as três edificações completas em ferro pré-fabricadas foram traduzidas e adaptadas no âmbito cultural, econômico e social da Capital, através das transformações estéticas e culturais, com a introdução de novas práticas construtivas e sociais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ferro assumiu um importante papel durante a Revolução Industrial. Devido à utilização de processos mais eficazes de produção, o uso do ferro passou a ser indicado para diversas utilidades, entre elas a construção de edificações completas pré-fabricadas. Com a industrialização, o processo de urbanização acelerou-se em diversas cidades europeias no decorrer do século XIX, e a construção de edifícios para abrigar novas e tradicionais funções, passou a ter um grande impulso.

A produção, a distribuição e o consumo de estruturas pré-fabricadas metálicas, resultantes das fundições europeias, passaram a seguir o mesmo caminho de outros produtos industrializados europeus, ou seja, edificações inteiras e componentes arquitetônicos em ferro foram comercializados mundo afora. O comprador escolhia e comprava por meio de catálogos editados pelas empresas, e recebia o produto em qualquer região do mundo, talvez num único momento em que uma edificação completa se transforma em um produto industrializado.

A importância dessa revolucionária forma de comercialização estava relacionada ao processo civilizador capitalista, que se deu pela procura de novas áreas de comércio, de matérias-primas e de mão de obra, possibilitando a entrada das regiões ditas menos desenvolvidas no circuito da economia mundo. A expansão capitalista e o modelo de civilização que os países europeus difundiram mundialmente impulsionaram as trocas materiais e simbólicas, recorrentes nos produtos industrializados e comercializados nesse período.

Nesse panorama, as Exposições Universais, iniciadas na metade do século XIX, foram fundamentais. Tiveram um grande poder de divulgação e comercialização dessa inovadora tecnologia do ferro, na qual os produtos eram expostos em grandes pavilhões que utilizavam a pré-fabricação de peças de ferro aplicada à própria edificação. As peças modulares foram exportadas para diversos países que não detinham ainda essa nova tecnologia, como o Brasil, na época. Logo pontes, estradas de ferro, estações ferroviárias, mercados, teatros, quiosques, coretos, casas e equipamentos urbanos foram disponibilizados ao comprador.

No Brasil, depois da segunda metade do século XIX, procedeu-se à importação de edificações pré-fabricadas em ferro, distribuídas em algumas cidades brasileiras diretamente

ligadas à expansão das relações comerciais com o continente europeu. O Ceará inseriu-se nesse contexto com a comercialização do algodão, matéria-prima de grande valor comercial nessa época, tornando-se um mercado atrativo para a inserção no território cearense de bens industrializados importados. A chegada de agentes comerciais e os investimentos realizados por empreendimentos estrangeiros a favor das melhorias sobre os equipamentos e a infraestrutura urbana em cidades do Ceará fizeram parte desse conjunto de elementos que articularam a mundialização do capitalismo, e vieram no sentido de acelerar e racionalizar o tempo das trocas de mercadorias entre as cidades cearenses e o resto do mundo.

Por sua condição de núcleo aglutinador da produção rural, Fortaleza passou a ter exclusividade no movimento exportador-importador, sendo assim o principal entreposto comercial da região, proporcionando que a Capital adquirisse, a partir de 1860, a condição de cidade hegemônica no Ceará. Diante da expansão econômica e urbana de Fortaleza, os poderes públicos, as elites enriquecidas e os setores intelectuais tentaram ajustar a cidade aos códigos de civilização, inspirados nos modelos europeus, com a introdução de normas, regulamentos e condutas no ordenamento da cidade e de sua população.

A exportação de matérias-primas e a importação de produtos industrializados introduziram novas práticas sociais e construtivas no espaço urbano da Capital, usando como referência os padrões materiais e estéticos dos grandes centros urbanos europeus difundidos pela expansão capitalista. Essas condições propiciaram a introdução e a transposição de novos modelos arquitetônicos nas edificações da cidade, e criaram a condição ideal para a inserção da arquitetura do ferro em Fortaleza, ou seja, a importação e a implantação das edificações pré-fabricadas metálicas na cidade.

O Mercado da Carne (1897), a Igreja do Pequeno Grande (1903) e o Teatro José de Alencar (1910) foram as três edificações completas importadas da Europa, de grande significado no campo da arquitetura local, nessa época. Chegaram como peças pré-fabricadas em ferro e foram implantadas na cidade, trazendo a ideia de algo inovador e do que havia de mais atual no continente europeu. O Mercado, com sua organização e higienização na forma de comercializar produtos; a Igreja do colégio católico, com a introdução da formação religiosa, moral e intelectual de educação afrancesada; e o Teatro, como local de encontro e entretenimento, de exibição de novos hábitos, costumes sociais e civilidades. As edificações eram associadas aos grandes centros cosmopolitas europeus, e representavam para uma

próspera classe de comerciantes e uma elite ilustrada a aspiração e o desejo de civilização, progresso e modernidade.

Essas edificações eram compreendidas como locais de afirmação da europeização no cotidiano da Capital e traduziam as mudanças de comportamento social e cultural de uma elite em ascensão, que procurava por meio de uma distinção do uso desses espaços se diferenciar do restante dos habitantes da cidade. Os edifícios de ferro foram festivamente inaugurados pelo poder público, causaram deslumbramento, entusiasmo e vaidade na população de possuir edifícios pré-fabricados, sem mesmo ainda possuir indústrias capazes de tal feito, na qual a cultura importada era facilmente assimilada, inserindo a cidade no processo da industrialização da economia mundo.

Assim, a novidade e o avanço tecnológico da arquitetura do ferro foram bem-vindos à Fortaleza, superando todos os problemas relacionados a sua inserção no ambiente urbano e social da cidade. Consequentemente, a importação e a implantação desses edifícios constituíram o prolongamento da europeização do espaço urbano e da vida social de Fortaleza, ocorrido muitas vezes por traduções locais e adaptações em relação à matriz original, na qual a cultura importada e a cultura local se associam participando de uma experiência híbrida do processo civilizador capitalista.

Portanto, acredita-se ter conseguido o objetivo proposto da investigação das circunstâncias em que se deu a inserção da arquitetura do ferro na cidade de Fortaleza.

FONTES

1. Instituições Pesquisadas em Fortaleza

- Biblioteca do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará.
- Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel – Setor de Obras Raras, Hemeroteca e Acervo.
- Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC).
- Arquivo e Biblioteca do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-CE).
- Arquivo Iconográfico e Biblioteca do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará (UFC).
- Arquivo Nirez.

2. Periódicos

- *CEARENSE* (Fortaleza) – Ed. 2 (10/06/1880).

*Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>.

- *A REPÚBLICA* (Fortaleza) – Ed. 115 (19/05/1908).

*Encontra-se na Hemeroteca da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel.

- *JORNAL DO CEARÁ* (Fortaleza)
Ed. 1171 (28/03/1910)
Ed. 1177 (11/04/1910)
Ed. 1206 (17/06/1910)
Ed. 1207 (20/06/1910)
Ed. 1208 (22/06/1910)
Ed. 1209 (25/06/1910)
Ed. 1210 (27/06/1910)
Ed. 1211 (29/06/1910)
Ed. 1211 (01/07/1910)

*Disponíveis em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>.

- *REVISTA DO INSTITUTO DO CEARÁ* (Fortaleza) – 1895, 1898, 1992, 1994, 2005, 2010, 2011.

*Encontram-se na Biblioteca do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará.

3. Documentos Oficiais

- Mensagens dos Presidentes do Estado do Ceará à Assembléia Legislativa – 1895, 1896, 1897, 1908, 1909, 1910.

*Disponíveis em: <<http://www-apps.crl.edu/brazil/provincial/ceara>>.

- Documento manuscrito – Carta de Agradecimento do Presidente do Estado Bezerril Fontenelle pelos serviços prestados ao Estado por Isaie Boris à frente da Comissão Cearense de Chicago.

*Encontra-se no Arquivo Público do Estado do Ceará (Arquivo Intermediário).

4. Catálogos – Álbuns - Almanques

- *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume I* (c. 1882).
- *Illustrated Catalogue of MacFarlane's Castings – Sixth Edition – Volume II* (c. 1882).

*Acervo pessoal do Prof. Dr. Clovis Ramiro Jucá Neto.¹⁷³

- *MacFarlane's Castings - Suplemento com ilustraciones de algunas obras de nuestra fabricación y construcción, escogidas entre las muchas que figuran en nuestros varios Catálogos Completos* (c. 1912).

*A cópia se encontra no Arquivo do (IPHAN-CE).

- *Album of designs of the Phoenixville Bridge-works* (1873).

*Disponível em: <https://archive.org/details/cihm_26602>.

- Catálogo dos Productos do Ceará remetidos a Exposição Preparatória do Rio de Janeiro pela Comissão Central do Ceará – Typographia Economica – 1893.

*Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242797>>.

- Álbum Vistas do Ceará – Impresso pela Firma Napoleão Irmãos & Cia.

*Encontra-se na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel – Setor de Obras Raras.

- Álbum de Vistas do Ceará, 1908 - Editado e impresso por Berger et Humbolt Helmlinger – Nice, França.

*Disponível em: <http://www.ceara.pro.br/Raridades/Album_Vistas_do_Ceara_1908.html>.

- Almanach do Estado do Ceará - Administrativo, Estatístico, Industrial e Litterario (1898). Typographia Universal.
- Almanach do Estado do Ceará - Administrativo, Estatístico, Industrial e Litterario (1899). Typographia Universal.

*Encontram-se na Biblioteca do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará. (Cópia digital – DVD-ROM).

¹⁷³ Catálogos originais gentilmente cedidos para essa pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Vera Mamede. **O ciclo do algodão e o urbano em Fortaleza:** evidências das contradições urbanas. In: Anais do Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, v. 2, n. 1 (1993). Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/327>>. Acesso em: 07 jun. 2013.
- AGASSIZ, Jean Louis Rodolph. **Viagem ao Brasil 1865-1866.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1048>>. Acesso em: 17 maio 2014.
- ANDRADE, Margarida Júlia Farias de Salles. **Fortaleza em perspectiva histórica:** poder e iniciativa privada na apropriação e produção material da cidade (1819-1933). São Paulo: Tese (Doutorado), FAUUSP, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna:** do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSIS, Raimundo Jucier Souza de. **O Território no catálogo da Periferia:** representações do Ceará – Brasil – para a Exposição Universal em Chicago – Estados Unidos (1892-1893). Disponível em: <http://www.egal2013.pe/wp-content/uploads/2013/07/Tra_Raimundo-Jucier-Sousa-de-Assis.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2013.
- AZEVEDO, Miguel Angelo de (NIREZ). **Fortaleza, ontem e hoje.** Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza/Fundação de Cultura e Turismo de Fortaleza, 1991.
- AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza Descalça.** Fortaleza: SECULT/CE, 2010.
- BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris:** visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: Loyola, 1999.
- BARROS, José D'Assunção. **O campo da história:** especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- BARROSO, Francisco de Andrade. **Igrejas do Ceará.** Crônicas Histórico-Descritivas. Fortaleza: Ed. Do Autor. 1997.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna.** 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Paris, Capital do Século XIX.** In: KOTHE, Flavio Rene (Org.). **Walter Benjamin – Sociologia.** 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII.** Volume 1: **As Estruturas do Cotidiano: O Possível e o Impossível.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

_____. **O que é história cultural?** 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. **Consumo e Cultura material.** In: BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. **Cultura e Consumo: Estilos de Vida na Contemporaneidade.** São Paulo, Senac SP, 2008.

CAMINHA, Adolfo. **No País dos Ianques.** Fundação Biblioteca Nacional, [s.d.].

Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2146>. Acesso em: 11 ago. 2013.

CAMPOS, Eduardo. **Fortaleza Provincial: Rural e Urbana.** Fortaleza, 1988. Disponível em: <<http://www.eduardocampos.jor.br/livros/e04.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2013.

CAPELO FILHO, José. **Patrimônio Edificado de Fortaleza.** In: CHAVES, Gilmar; VELOSO, Patricia; CAPELO, Peregrina (org.). **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2. ed., 2009.

CAPELO FILHO, José; SARMIENTO, Lidia. **Arquitetura Ferroviária no Ceará.** Fortaleza: Edições UFC, 2010.

_____. **Mercado de Ferro: notas sobre a restauração do Mercado dos Pinhões.** Fortaleza: Oficina de Projetos S/C Ltda, 2003.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design.** 3. ed. São Paulo, Blucher, 2008.

CARVALHO NETO, Antônio; FERREIRA NETO, Napoleão; DUARTE JÚNIOR, Romeu. **150 anos de Arquitetura Metálica no Ceará.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

CASTRO, José Liberal de. **Arquitetura do ferro no Ceará.** In: DERENJI, Jussara da Silveira. **Arquitetura do ferro: memória e questionamento.** Belém: CEJUP, 1993.

_____. **Arquitetura do Ferro no Ceará.** In: Revista do Instituto do Ceará, 1992.

_____. **Arquitetura Eclética no Ceará.** In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira.** São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

_____. **Ceará, sua arquitetura e seus arquitetos.** In: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: Panorama da Arquitetura Cearense – Vol. 9. São Paulo: Projeto, 1982.

_____. **O centenário do Teatro José de Alencar 1910-2010:** Arquitetura e consagração. In: Revista do Instituto do Ceará, 2010.

_____. **As Comemorações do 13 de Abril.** In: CHAVES, Gilmar; VELOSO, Patricia; CAPELO, Peregrina, (org.). **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2. ed., 2009.

_____. **Contribuição de Adolfo Herbster à forma da cidade de Fortaleza.** In: Revista do Instituto do Ceará, 1994.

_____. **Fatores de Localização e de Expansão da Cidade de Fortaleza.** Fortaleza: UFC, 1977.

_____. **Uma planta fortalezense de 1850 recontrada.** In: Revista do Instituto do Ceará, 2005a.

_____. **A Fortaleza de Nossa Senhora da Assumpção da Capitania do Ceará Grande.** Pleito de Tombamento. Formulada ao IPHAN. 2005b. Não publicado.

_____. **Planos para Fortaleza esquecidos ou descaminho de desenhos da Cidade.** In: Revista do Instituto do Ceará, 2011.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre Práticas e Representações.** 2. ed. Portugal: Difusão Editorial, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira. **O Sonho e a Técnica: A Arquitetura de Ferro no Brasil.** 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

CYRINO, Fábio R. Pedro. **Café, ferro e argila: A história da implantação e a consolidação da the San Paulo (Brazilian) Railway Company Ltd. através da análise de sua arquitetura.** São Paulo: Landmark, 2004.

DERENJI, Jussara da Silveira. **Arquitetura do ferro: memória e questionamento.** Belém: CEJUP, 1993.

DOBB, Maurice. **A evolução do capitalismo.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

ELIAS, Nobert. **O Processo civilizador.** Vol.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira.** São Paulo: Nobel – Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FABRIS, Annateresa. **Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização.** In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Vol. 1 Nº. 1 – São Paulo, 1993. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47141993000100011&script=sci_arttext>.

Acesso em: 23 abr. 2014.

FARIAS, José Aiton de. **História da Sociedade Cearense**. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2004.

FREITAS; Antônio de Pádua Santiago de. **Estrangeiros e Cultura Capitalista Ceará (1810-1916)**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo, julho 2011. Disponível em:

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307726228_ARQUIVO_ESTRANGEIROSECULTURACAPITALISTACEARANOSECULOXIX-TEXTOCOMPLETO-ANPUH2011.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2012.

_____. **Processo Civilizador Capitalista e Tradução Civilizacional no Ceará (1860-1930)**. In: Evento Capitalismo, Civilização e Tradução Cultural nas Cidades do Ceará (1860-1930) – Painel Crato – Fortaleza, maio 2014a. Artigo não publicado.

_____. **Processo Civilizador Capitalista e Tradução nas Cidades do Ceará (1860-1930): Agentes e Coisas**. In: Evento Capitalismo, Civilização e Tradução Cultural nas Cidades do Ceará (1860-1930) – Painel Crato – Fortaleza, maio 2014b. Artigo não publicado.

FREYRE, Gilberto. **Ferro e Civilização no Brasil**. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1988.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo – design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. 2. ed. Fortaleza: BNB, 1979.

GLOAG, John; BRIDGWATER, Derek. **A History of Cast Iron in Architecture**. London, George Allen and Unwin Ltd., 1948.

HEINZ, Flávio M. (Org.). **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HOBBSBAWM, Eric J. **Da revolução industrial inglesa ao imperialismo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

_____. **A era das revoluções: Europa (1789-1848)**. 20. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006a.

_____. **A era dos impérios (1875-1914)**. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006b.

_____. **A era do capital (1848- 1875)**. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do ferro e a arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação**. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998.

JUCÁ NETO, Clovis Ramiro. **Primórdios da Urbanização no Ceará**. Fortaleza: Edições UFC: Editora Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

JUCÁ NETO, Clovis Ramiro; FURTADO, Silvia Maria Aragão de Andrade. **Secas e epidemias na Fortaleza do século XIX**. In: Anais do Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. v. 3, n. 1 (1994). Disponível em:

<<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/issue/view/30>>.

Acesso em: 06 out. 2013.

LAGE, Ana Cristina Pereira. **Conexões Vicentinas: particularidades políticas e religiosas da educação confessional em Mariana e Lisboa oitocentistas**. 2010. 246 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Conhecimento e Inclusão Social, Faculdade de Educação da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-8FNLYB>>.

Acesso em: 22 jan. 2015.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEAL, Angela Barros. **Mercado dos Pinhões - Fortaleza – 1938 - Um pedaço da França em Fortaleza**. In: LEAL, Angela Barros ... [et al]. **Mercados de Ferro do Brasil**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2011.

LEMENHE, Maria Auxiliadora. **As razões de uma cidade: Fortaleza em questão**. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1991.

LEMO, Carlos. **Ecletismo em São Paulo**. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

LINHARES, Paulo. **Cidade de Água e Sal: por uma antropologia do litoral Nordeste sem cana e sem açúcar**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1992.

LINS, Marcelo. **Mercado Público de São José - Recife - 1875**. In: LEAL, Angela Barros ... [et al]. **Mercados de Ferro do Brasil**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2011.

MANTOUX, Paul. **A Revolução Industrial no século XVIII: estudo sobre os primórdios da grande indústria moderna na Inglaterra**. São Paulo: UNESP/HUCITEC, [s.d.].

MATOS, Fábio de Oliveira; VASCONCELOS, Fábio Perdigão. **O Litoral de Fortaleza e o Planejamento Urbano na primeira metade do século XIX a partir das Plantas de Silva Paulet e Simões de Farias**. In: RBC - Revista Brasileira de Cartografia. Nº 63/4, dezembro 2011. Disponível em:

<http://www.rbc.ufrj.br/2011/63_4_02.htm>. Acesso em: 31 ago. 2013.

MENEZES, Antônio Bezerra de. **Descrição da cidade da Fortaleza**. In: Revista do Instituto do Ceará, 1895.

NOBRE, Geraldo da Silva. **O Processo histórico da industrialização do Ceará**. 2. ed. rev. e ampl. Fortaleza: FIEC, 2001.

OLIVEIRA, Almir Leal de. **O Ceará na Exposição de Chicago (1893): ciência e técnica**. Documentos: revista do arquivo público do Ceará (APEC), Fortaleza, n. 01, 2005.

OLIVEIRA, José de Arimatéa Vitoriano de. **Modernidade e construção de uma nova ordem urbana na Fortaleza do início do século XIX**. In: JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota (org.). **Memórias Entrecruzadas: experiências de pesquisa**. Fortaleza: Ed. UECE, 2009.

ORIÁ, Ricardo; JUCÁ, Gisafran. **De Forte a Vila e Cidade (1603-1889)**. In: SOUZA, Simone de; RIBEIRO, Francisco Moreira; JUCÁ, Gisafran; ORIÁ, Ricardo; PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza: a gestão da cidade (Uma história política-administrativa)**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1995.

PATETTA, Luciano. **Considerações sobre o Ecletismo na Europa**. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

PAULET, Antônio Jozé da Silva. **Descrição Geografica Abreviada da Capitania do Ceará**. In: Revista do Instituto do Ceará, 1898.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Editora HUICITEC, 1997.

_____. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. In: Revista Brasileira de História – órgão oficial da Associação Nacional de História. São Paulo, ANPUH, vol. 27, nº 53, jan - jun, 2007. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01822007000100002>.

Acesso em: 27 maio 2014.

_____. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2008/1147>>.

Acesso em: 08 abr. 2013.

PIMENTEL FILHO, José Ernesto. **Urbanidade e Cultura Política: a cidade de Fortaleza e o liberalismo cearense no século XIX**. Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar, 1998.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860 - 1930)**. 2. ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

_____. **A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle**. In: SOUZA, Simone de; GONÇALVES, Adelaide... [et al]. **Uma nova História do Ceará**. 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

_____. **Uma Padaria Espiritual numa Cidade Material**. In: CARDOSO, Gleudson Passos; PONTE, Sebastião Rogério (org.). **Padaria Espiritual: vários olhares**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

PONTE, Tião. **Fortaleza Belle Époque – 1880/1925**. In: CHAVES, Gilmar; VELOSO, Patricia; CAPELO, Peregrina (org.). **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2006.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura do ferro no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. **A modernidade da arquitetura do ferro no Brasil do século XIX**. In: **CBA - Cadernos Brasileiros de Arquitetura - Aço na Arquitetura**. Volume 20. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1991.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. **Fortaleza**: imagens da cidade. 2. ed. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

SOUTO, Maria Helena. **Portugal nas Exposições Universais (1851-1900)**. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

SOUTO MAIOR, Paulo M. **Nos caminhos do ferro**: construções e manufaturas no Recife (1830-1920). Recife, CEPE, 2010.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAKEYA, Denise Monteiro. **Europa, França e Ceará**: origens do capital estrangeiro no Brasil. São Paulo: Editora Hucitec. Natal: Editora UFRN, 1995.

THOMINE-BERRADA, Alice. **Baltard: Architecte de Paris**. Catalogue de l'exposition Victor Baltard (1805-1874) - Le fer et le pinceau - Musée D'Orsay, Paris. 15 octobre 2012 – 13 janvier 2013. Découvertes Gallimard/Musée D'Orsay, 2012.

VELHO, Gilberto. **Estilo de vida urbano e modernidade**. In: Revista Estudos Históricos, Vol. 8, Nº 16 (1995). Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2006>>.
Acesso em: 09 ago. 2013.

VELOSO, Patricia. **Theatro José de Alencar - o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v., il.